

51^e Année. 634^e Livraison.

4^e Période. Tome III

Prix de la Livraison : 7 fr. 50.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON D'AVRIL 1910

- I. LE LOUVRE ET LES PLANS DE LESCOT, par M. Louis Batiffol.
- II. LES ÉMAUX DE MONVAERNI AU MUSÉE DU LOUVRE, par M. J.-J. Marquet de Vasselot.
- III. ARTISTES CONTEMPORAINS. — ÉMILE CLAUS, par M. Henry Marcel.
- IV. LES CONDITIONS SOCIALES DE LA PEINTURE SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET (3^e et dernier article), par M. Léon Rosenthal.
- V. CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE : L'EXPOSITION D'ART FRANÇAIS DU XVIII^e SIÈCLE A BERLIN (LA SCULPTURE), par M. Paul Vitry.
- VI. BIBLIOGRAPHIE : Feuilles d'automne (Philippe Robert), par M. R. M.

Trois gravures hors texte :

Vierge de pitié, émail par Monvaerni (Musée du Louvre) : héliotypie Fortier et Marotte.
Pâques, lithographie originale de M. Émile Claus.
Midi, lithographie originale de M. Émile Claus.

36 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE	DÉPARTEMENTS: Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	ÉTRANGER: — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors-texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

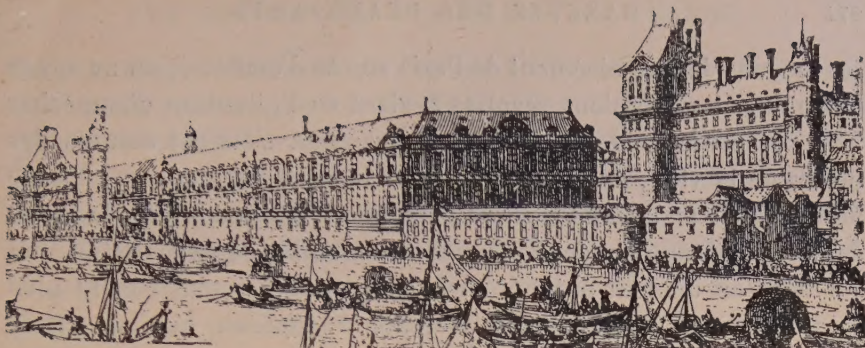
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL
CH. EGGIMANN SUCC^r

106, B^d S^t-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : N^o 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.



LE LOUVRE ET LA GALERIE DU BORD DE L'EAU AU XVII^e SIÈCLE
D'APRÈS UNE GRAVURE DE CALLOT

LE LOUVRE ET LES PLANS DE LESCOT



MÉDAILLE
DE P. RÉGNIER (1624)
REPRÉSENTANT
LE PAVILLON DE L'HORLOGE
AU LOUVRE

En étudiant les conditions dans lesquelles Louis XIII avait repris, en 1624, la construction du Louvre, nous avons été amené à préciser certains faits qui, de proche en proche, nous ont conduit à des identifications susceptibles d'éclairer l'histoire du célèbre palais. Cette histoire est assez obscure. D'après ceux qui l'ont écrite, il semblerait que le Louvre ait été constitué d'une série de bâtiments ajoutés bout à bout, au gré de la fantaisie successive de rois et d'architectes différents, sans idée d'ensemble préconçue, ni but défini¹. Par surcroît, l'attribution de chacune de ces pensées successives à des auteurs déterminés est incertaine. Qui a imaginé le grand quadrangle de la cour carrée avec ses dimensions actuelles? Longtemps on a dit que c'était Louis XIV; puis on a soutenu que c'était Le Mercier, et enfin Henri IV : en réalité, on l'ignore. Pourquoi la galerie du bord de l'eau a-t-elle été édifiée? Parce que, répète-t-on après Tallemant des Réaux, les rois ont voulu se donner

1. Voir : A. Berty, *Histoire générale de Paris. Topographie historique du vieux Paris; Région du Louvre et des Tuileries*, Paris, 1866-1868, 2 vol. in-fol.; — C. Bauchal, *Le Louvre et les Tuileries, précis historique et critique de la construction de ces palais*, Paris, 1882, in-16; — A. Babeau, *Le Louvre et son histoire*, Paris, 1895, in-4°.

les moyens de fuir aisément de Paris en cas d'émeute¹; on ne songe pas que si les Parisiens révoltés avaient eu l'intention d'empêcher leur souverain de les quitter et, à cet effet, s'étaient assurés des portes de la ville, ils se seraient aussi bien avisés d'occuper l'issue de la galerie en question sur la campagne. Qui a eu enfin le projet de faire du Louvre et des Tuileries un ensemble de palais reliés l'un à l'autre en un tout ordonné? Ici, les hypothèses sont encore plus contradictoires. Nous allons chercher à apporter quelque clarté dans ces questions au moyen d'une analyse prenant pour bases les données exactes fournies par les documents relatifs à la reprise des constructions du Louvre sous Louis XIII.

En ce qui concerne cette reprise, écartons au préalable l'erreur répétée par tous les historiens qui consiste à en attribuer l'initiative à Richelieu. Comme on va le voir, les principaux textes qui intéressent le sujet sont antérieurs au 29 avril 1624. Or, ce n'est que le 29 avril 1624 que le cardinal de Richelieu a été admis au Conseil du roi, dans des conditions, d'ailleurs, assez secondaires; jusque-là il était antipathique à Louis XIII; il n'avait aucune part au gouvernement : il a été étranger à la décision adoptée. A cette date, Louis XIII n'était « sous la domination » d'aucun favori : ses ministres, mal vus de lui, n'avaient pas d'influence et vont être disgraciés dans les premiers mois de 1624. C'est le jeune roi qui a décidé personnellement la continuation du Louvre, comme il venait de décider la construction de Versailles pendant les derniers mois de 1623.

Le 22 avril 1624, le Conseil d'État rendait un arrêt aux termes duquel, « pour satisfaire au commandement que Sa Majesté avoit fait » concernant « la continuation de son château du Louvre », le surintendant, l'intendant et le contrôleur des bâtiments du roi, « ayant fait faire un devis, plan et profil desdits ouvrages [à entreprendre] pour être exécutés *ainsi que ceux jà faits*, et mieux, si faire se pouvoit », et ayant montré ces plans et profils à quatre des six architectes ordinaires du roi², à savoir : Clément Métezeau,

1. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Paulin Paris. Paris, 1854, in-8°, t. I, p. 17. Sauval donne également cette raison, *Antiquités de la ville de Paris*. Paris, 1724, in-fol., t. II, p. 40.

2. La liste des six architectes du roi à cette date est donnée par A. Berty, *op. cit.*, t. II, p. 219. Les deux qui manquent sont Pierre Le Muet et Salomon de Brosse. Nous ignorons pourquoi Le Muet a été écarté. Salomon de Brosse était en disgrâce à ce moment, en raison d'indélicatesses dont on l'accusait dans la construction du Luxembourg. Toute cette année 1624 sera pour lui occupée par

Paul de Brosse, Androuet du Cerceau et Jacques Le Mercier, ainsi qu'à douze maîtres maçons de Paris¹, ces architectes et maçons étaient invités « à mettre sur icelui devis le dernier prix pour lequel ils voudroient entreprendre lesdits ouvrages », et à venir au Louvre le samedi 24 avril afin « d'être reçus à moins dire sur le dernier rabaissant, auquel il seroit fait adjudication des dits ouvrages, *à la charge de les faire bien et dûment conformément aux devis*, sur les peines portées par icelui². » C'était Jacques Le Mercier qui allait obtenir l'adjudication.

Il résulte de ce texte que lorsque Jacques Le Mercier se trouva chargé en 1624 de continuer le Louvre, on ne lui demanda pas d'étudier et de proposer un projet quelconque nouveau; il était simplement prié d'exécuter certain plan antérieurement fait, arrêté d'avance, des grandes lignes duquel il ne devait pas s'écarter. Quel était ce plan? Qui donc l'avait imaginé? Louis XIII va nous le dire lui-même dans une déclaration officielle du 5 janvier 1624, vérifiée au Parlement le 21 mars.

Dans cet acte, qui était une décision préparatoire aux constructions projetées du Louvre, Louis XIII s'exprimait ainsi : « Les rois, nos prédécesseurs, et nous, à leur imitation, ayant chéri notre bonne ville de Paris, avons recherché soigneusement les moyens de l'embellir de grand nombre d'édifices somptueux et aussi honorée de notre plus ordinaire résidence. Ces considérations et l'incommodité que nous recevons pour notre logement en notre chasteau du Louvre nous ayant convié de *nous faire représenter les plans et desseins pour la construction de notre dit chasteau* et autres logements nécessaires pour notre commodité et de notre suite, *qui furent faits et arrêtés, après bonne et mûre délibération, du règne du roi Henri II*, que Dieu absolve, en la forme et figure ci-attachée sous le contrescel de notre chancellerie », le roi allait entreprendre la continuation de ces projets et, à cet effet, édictait une mesure préliminaire sur laquelle nous allons revenir³.

des procès (cf. Bibl. Nat., ms. fr. 18202, fol. 295 v^o, arrêt du conseil du 14 décembre 1624 mentionnant les procédures engagées contre lui dès le mois de mars). Les difficultés avaient commencé en 1623 (Bibl. de l'Arsenal, ms. 5995).

1. Voici les noms de ces maçons : Claude Vellefaux, Charles David, René Fleury, Martin Boullé, Christophe Gamard, Nicolas Huau, Jean Gobelin, Charles Dury, Sébastien Jacquet, Jean Thiriot, Claude Mouvard, Isidore Guyot.

2. Arrêt du conseil du 22 avril 1624 (Arch. Nat., E 78^e, fol. 77 r^o).

3. Archives Nationales, O¹ 1669, et X^{1a} 8650, fol. 136 v^o. Ces lettres patentes ont été imprimées sous le titre de : *Déclaration du roi sur la construction de son*

Ainsi le plan soumis à Le Mercier n'était autre que le plan qui avait été dressé du temps de Henri II, c'est-à-dire — puisque sous Henri II il n'y a eu qu'un seul architecte qui ait eu la superintendance et les responsabilités des bâtiments du Louvre, et seul ait proposé ou exécuté des plans, Pierre Lescot¹, — les plans de Pierre Lescot. Que ce fut le projet de Henri II que Louis XIII allait continuer, en 1624, les contemporains le savaient. L'ambassadeur vénitien Pesaro, rendant compte à son gouvernement, dans une dépêche du 15 juillet 1624, de la cérémonie de la pose de la première pierre du nouveau bâtiment du Louvre, indiquait qu'il s'agissait bien d'exécuter « une partie de la construction du Louvre conformément au dessin ancien », « *una portione di fabrica del Lovre dell' antico disegno* »². L'historiographe Charles Bernard, qui vivait dans l'entourage de Louis XIII, écrivait de son côté que « le roi vouloit suivre le *grand dessein* du bâtiment du Louvre dont l'ouvrage avoit été discontinué plus de soixante ans », c'est-à-dire depuis 1564³. Le pavillon de l'Horloge et l'aile qu'allait édifier Le Mercier étaient donc dans les plans primitifs du xvi^e siècle. Des témoignages antérieurs auraient pu le faire prévoir. De Saulx-Tavannes parlant de notre « escalier Henri II » disait que « ce grand escalier ne marquoit que la moitié du corps de logis du Louvre », prouvant par là que, sous Henri IV, on considérait que l'aile occidentale du palais, œuvre de Lescot, devait être doublée pour être complète⁴. En 1577, le Vénitien Lippomano, visitant le Louvre et faisant allusion à la partie déjà construite par Lescot qui était les deux corps de bâtiments en retour d'équerre, dans l'angle sud-occidental de la cour carrée actuelle, — celui qui contient la salle des Cariatides et celui, perpendiculaire, où se trouve notre musée égyptien, — disait : « Le palais ou le château royal a un commencement de construction dont la majestueuse architecture, si jamais elle était achevée, en ferait un des plus beaux édifices du monde; mais *il n'y en a qu'un quart de*

château du Louvre à Paris, vérifiée en Parlement le 21 mars 1624. Paris, F. Morel, 1624, in-12. Le mot « dessein » est généralement pris, dans les textes que nous allons citer, avec le sens de notre terme « projet d'architecture ».

1. Nous rappellerons plus loin les actes qui prouvent que Lescot a été le seul architecte surintendant des bâtiments du Louvre depuis l'avènement de Henri II jusqu'à 1578.

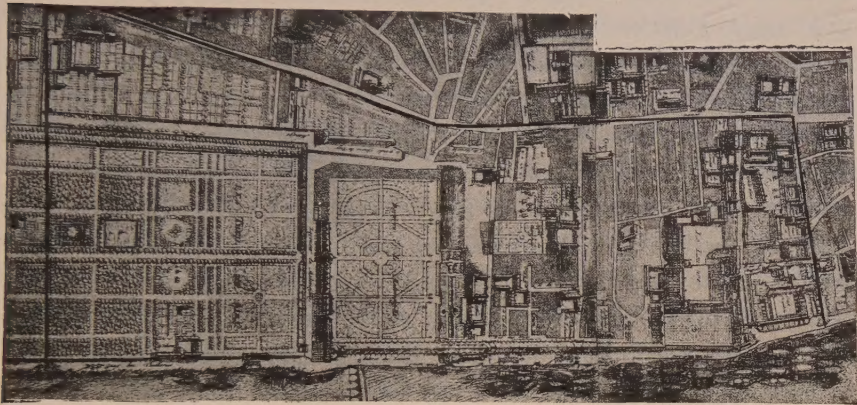
2. Bibl. Nat., ms. italien 4782, p. 368.

3. C. Bernard, *Histoire de Louis XIII*, Paris, 1646, in-fol., t. I, p. 460.

4. Jean de Saulx-Tavannes, *Vie de Gaspard de Saulx-Tavannes*, éd. Petitot, 2^e série, t. XXV, p. 205.

*construit*¹. » Donc lorsque Louis XIII, au début de juillet 1624, mettait la première pierre de ce qui sera le pavillon de l'Horloge et du corps de bâtiment à la suite destiné à doubler en longueur l'aile déjà existante de Lescot², il ne faisait que réaliser l'idée conçue sous Henri II. L'étendue de cette aile révélait les dimensions que Lescot voulait donner à la cour intérieure du Louvre : le grand quadrangle du Louvre avait été imaginé par Pierre Lescot.

An cours de la cérémonie de la pose de cette première pierre, ajoute l'ambassadeur vénitien, le roi plaça dans les fondations pour plus de 1 500 écus de médailles. Parmi ces médailles, il en était une



FRAGMENT DU PLAN DE GOMBOUST (XVII^e SIÈCLE)³

qui avait été gravée pour la circonstance par Pierre Régnier et qui représentait l'ensemble du pavillon de l'Horloge. Nous avons cette médaille⁴. Le dessin architectural y est un peu lourdement figuré, mais suffisamment pour reconnaître que ce n'est pas là, tout à fait, le pavillon qui a été exécuté par Le Mercier. Le Mercier a obtenu l'autorisation de modifier ce pavillon, d'en élargir les portes, de le surélever d'un grand étage et de l'alourdir d'un dôme plus considérable. Nous retenons de cette médaille, qui, reproduisant un projet différent de celui de Le Mercier, ne peut que donner le dessin pri-

1. Dans les *Relations des Ambassadeurs vénitiens*, éd. Tommaseo (« Collection des documents inédits »), t. II, p. 593.

2. *Mercure françois*, 1624, t. X, p. 770.

3. Montrant, par un trait, le périmètre de l'espace nécessaire, d'après la déclaration du 5 janvier 1624, pour réaliser le plan d'ensemble du Louvre de Pierre Lescot.

4. Voir F. Mazerolle, *Les Médailleurs français*, Paris, 1902, in-4°, t. II, p. 101, n° 489. Nous reproduisons cette médaille en lettre.

mitif, cette constatation que Lescot avait prévu une porte centrale du Louvre plus réduite que celle qui a été exécutée.

Du plan du Louvre de Henri II, nous sommes donc déjà arrivés à préciser quelques éléments essentiels : les dimensions présumées de la cour carrée, d'après l'étendue d'un des côtés de cette cour ; des portes centrales moins imposantes que celles qui existent : les élévations intérieures et extérieures encore subsistantes de Lescot nous fournissent le dessin de la décoration des façades. Pouvons-nous en savoir davantage et connaître ce qu'avait pu imaginer Lescot en dehors et au delà des constructions entourant la cour carrée, et si même il avait imaginé quoi que ce soit ? Les documents du xvii^e siècle vont encore nous répondre.

La déclaration du 5 janvier 1624, dont il a été question, prenant des mesures préliminaires en vue de l'exécution des plans de l'ensemble du palais, interdisait « à aucunes personnes, pour quelque cause et sous quelque prétexte que ce fût [d'élever] aucuns bastimens dans et au dedans les alignemens dudit dessein ». « Nous disons, déclarons et ordonnons par ces présentes, signées de notre main, » prononçait Louis XIII, « qu'à l'avenir et à toujours il ne pourra être construit et édifié de nouveau aucun bastiment en et au dedans le pourpris et enclos des places et espaces figurés dans lesdits plans et desseins ci-attachés, ni les vieux bastimens rétablis et élevés sur les vieux vestiges et ceux commencés parachevés. » Et les plans « ci-attachés », « du roi Henri II », authentiqués à nouveau « par le contre-scel de notre chancellerie », donnaient l'ensemble du projet indiquant les espaces environnant le Louvre, sur lesquels il était interdit aux particuliers de construire ou de réparer des immeubles, c'est-à-dire qui étaient nécessaires pour l'achèvement de l'exécution du plan général¹.

Quel était cet espace ? La déclaration ne le dit pas ; elle se borne à renvoyer au plan annexé. Étant donné que le grand quadrangle du Louvre était prévu par Lescot, on peut d'abord conjecturer que tout le petit quartier s'étendant entre le Louvre de Philippe-Auguste et les environs de Saint-Germain-l'Auxerrois vers l'est, en faisait partie. Mais, au Nord et à l'Ouest, jusqu'où allait le périmètre ? Ce que ne nous dit pas la déclaration de 1624, des lettres patentes du 13 décembre 1717 la rapportant vont nous le révéler. Sur les plaintes réitérées des propriétaires qui se trouvaient lésés par une servitude

1. *Déclaration du roi sur la construction de son château du Louvre...*, p. 6.

et des menaces permanentes d'expropriation dépréciant notablement leurs immeubles, Louis XV révoquait l'acte du 5 janvier 1624. Il rappelait, dans les lettres patentes signées à cet effet, le document émanant de Louis XIII, en répétant que son aïeul renvoyait « au dessein du Louvre figuré dans les plans et desseins attachés auxdites lettres. » Il ajoutait que, le 20 août 1667, le roi Louis XIV voulant, « *en conséquence* », « faciliter l'exécution *dudit dessein* du Louvre », avait renouvelé l'acte de 1624 en spécifiant l'espace dont il s'agissait et cet espace était, disait Louis XV, « les environs de l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, rue des Fossés, et sur le quai; comme aussi, depuis l'encoignure de la rue des Poulies, sur la rue Saint-Honoré, jusqu'au monastère des Feuillants de la même rue », c'est-à-dire, en somme, à peu près toute l'étendue actuelle du Louvre et des Tuileries, plus les terrains aujourd'hui bâtis entre la rue de Rivoli et la rue Saint-Honoré¹. Ainsi, le périmètre prévu par l'architecte du xvi^e siècle pour l'exécution de son projet d'ensemble du Louvre exigeait comme superficie une surface considérable prise entre Saint-Germain-l'Auxerrois à l'orient, la rue Saint-Honoré au nord, jusqu'aux Feuillants, c'est-à-dire environ la rue du Mont-Thabor actuelle; à l'ouest, une ligne perpendiculaire sans doute, venant rejoindre la Seine, et enfin la Seine au sud. Or que faisait Pierre Lescot de cet immense espace? Le convertissait-il simplement en jardins? C'est ici qu'il faut suivre les documents avec attention.

Dans un acte de donation fait en 1620 à des particuliers par Louis XIII de terrains situés sur la place actuelle du Carrousel, et qui était, à cette époque, le petit quartier de Saint-Thomas et de Saint-Nicolas du Louvre, il est ajouté : « à la charge que lorsque Sa Majesté voudra faire parachever *le grand dessein* du Louvre, ils [les preneurs] ne pourront prétendre aucune récompense du fond et propriété des places² ». Dans un jugement rendu par le bureau de la Ville, le 6 avril 1616, à propos de l'enceinte fortifiée de Paris traversant cette même place du Carrousel, il est dit : « Attendu la remise que nous

1. *Lettres patentes du roy qui révoquent les lettres patentes du 5 janvier 1624 et l'arrêt du 20 août 1667 concernant l'ancien dessein du Louvre et qui accorde aux propriétaires des maisons et places situées proche ledit Louvre, la liberté d'y faire travailler comme avant lesdites lettres patentes et arrêt*, 13 décembre 1717. Paris, V^o F. Muguet, 1718, in-4^o.

2. Arch. Nat., Q¹ 1146. Ce carton, qui contient les titres de propriété de maisons et terriers situés dans le quartier des Tuileries d'alors (rues Saint-Thomas, Saint-Nicaise, etc.), offre plusieurs actes de cette époque mentionnant les réserves du roi « pour l'effet du grand dessein du Louvre ».

en avons faite au roi pour l'effet du *grand dessein* du Louvre¹. » Ainsi, avant que Louis XIII ne reprit en 1624 les plans de Lescot, c'était donc une opinion courante qu'il existait un « grand dessein » du Louvre, à l'exécution duquel on pensait toujours et qu'on ne perdait jamais de vue. Lorsque Malherbe écrivait à Peiresc le 20 janvier 1608, parlant des projets de Henri IV au sujet de la continuation du Louvre : « En bâtissant le Louvre, le Bourbon [hôtel situé entre le Louvre et Saint-Germain l'Auxerrois] sera mis bas, Saint-Nicolas et Saint-Thomas-du-Louvre seront transportés [ailleurs] pour raser cet espace² », il énonçait une série d'opérations qui n'étaient autres que la réalisation du « grand dessein » de Henri II dans le périmètre fixé par l'acte de Louis XIII de janvier 1624. En construisant tout ce qu'il a édifié au Louvre, Henri IV n'avait-il donc fait, lui aussi, que suivre les projets de Henri II ? Louis XIII va nous le dire lui-même. Dans son acte du 5 janvier 1624, il déclare qu'il prend la résolution de continuer « le grand dessein » « fait et arrêté du règne du roi Henri II », et de « l'avancer autant qu'il nous sera possible », « *pour imiter en cette action, comme en toutes autres, le feu roi notre très honoré seigneur et père, que Dieu absolve*³ » ; et Henri IV confirmait en personne l'assertion de son fils, lorsque, par ses lettres patentes du 17 novembre 1594 affectant certaines recettes spéciales à des dépenses déterminées et notamment à la construction des bâtiments du Louvre, il spécifiait qu'il « désiroit la continuation et perfection d'iceux [bâtiments] *suivant les desseins et plans qui en avoient été ci-devant faits* », c'est-à-dire avant lui, sous les règnes précédents⁴. En agissant de la sorte, il se trouvait que Henri IV ne faisait que conformer sa pensée à celle de ses prédécesseurs, les imiter. Car, après la mort de Pierre Lescot, en 1578, quand il s'était agi de nommer à celui-ci un successeur dans la surintendance des bâtiments du Louvre, Henri III, choisissant, par lettre du 25 septembre 1578, Baptiste Androuet du Cerceau, recommandait expressément au nouvel architecte de s'en tenir, pour le Louvre, aux projets de son devancier : « et afin que puissiez », lui disait-il, « être en cet endroit [la continuation du Louvre] mieux informé de ce qui est

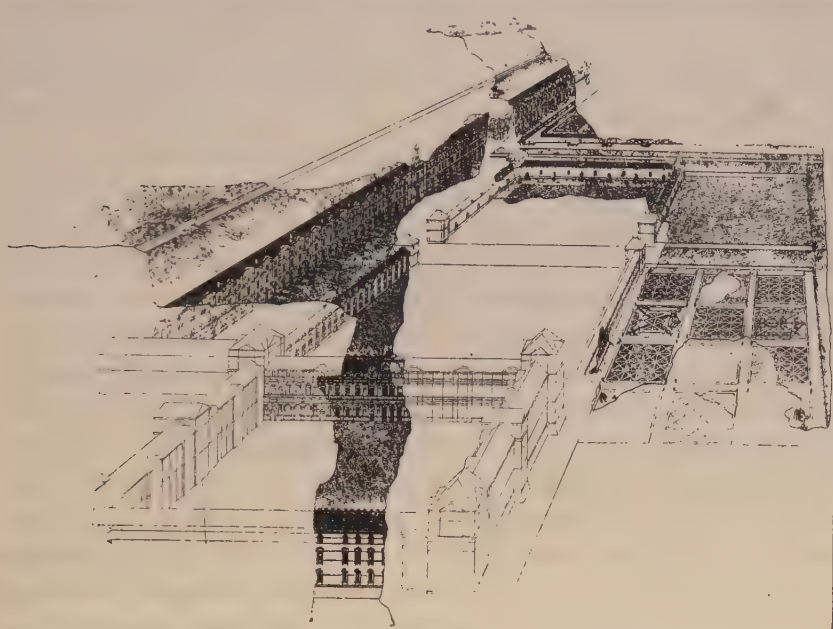
1. Texte cité par A. Berty, *Topographie historique, le Louvre*, t. I, p. 3, note.

2. Lettre de Malherbe à Peiresc dans *Œuvres de Malherbe*, éd. Lalanne, t. III, p. 58.

3. *Déclaration du roi sur la construction de son château du Louvre...* (5 janvier 1624), p. 5.

4. Arch. Nat., Mémoires de la Chambre des comptes, P 2334, p. 946.

requis pour l'entière construction et accomplissement de nostre dit bastiment du Louvre, *selon les desseins, plans, ordonnances et modèles qui ont été arrêtés du vivant dudit feu sieur de Clagny*. [Lescot] *par le feu roi Henri II, notre très honoré seigneur et père, nous voulons et entendons que tous et chacun desdits desseins, plans, ordonnances, modèles et autres choses qui en ont été faites, soient expressément et promptement mises en vos mains et en votre possession par les*



FRESQUE DE FONTAINEBLEAU, DE L'ÉPOQUE D'HENRI IV
OFFRANT UNE VUE CAVALIÈRE DU PLAN DU LOUVRE DE LESCOT
(Extrait de la *Topographie historique* de A. Berty.)

héritiers dudit feu sieur de Clagny, et tous autres qui les peuvent de présent ou pourront ci-après avoir et posséder¹ ». Ainsi, de Henri II à Louis XIII, la chaîne était ininterrompue. Tous les témoignages s'accordaient pour reconnaître que Henri II ayant « arrêté » un projet de construction d'ensemble du Louvre, ce projet, devenu « le grand dessein », était demeuré le plan officiel, accepté de tous, suivi par tous : Henri III, Henri IV, Louis XIII affirmaient, chacun à leur tour, n'avoir voulu que le continuer et l'achever. Il n'existe pas de texte

1. Le texte de ces lettres nous est donné par le livre de J. L'Escuyer, *Le Nouveau stile de la chancellerie de France*, Paris, J. Richer, 1622, in-12, liv. II, p.42 ; et la date par les *Comptes des bâtiments du roi*, éd. de Laborde, Paris, 1877, in-8°, t. I, p. XXXVIII.

précis laissant supposer qu'aucun de ces rois ait renoncé au « grand dessein » en question du Louvre pour lui substituer un autre projet d'ensemble quelconque.

Or, au début du xvii^e siècle, se décidant à décorer la galerie des cerfs à Fontainebleau, Henri IV prescrivait d'y peindre à fresque des vues cavalières des maisons royales de son temps. Le Louvre y figura. On a découvert en 1862 les restes de la fresque représentant le Louvre : elle est assez mutilée¹. Le Louvre y était-il dessiné tel qu'il était en 1600? Non : le P. Dan nous dit lui-même : « Le château et maison du Louvre se voit entièrement représenté avec son pourpris, *ainsi qu'il est projeté dans son dessein*². » Ce dessein dont parle le P. Dan, serait-il, comme on l'a écrit, un projet imaginé par Henri IV³? Mais nous venons de voir qu'Henri IV n'a pas imaginé de plan nouveau du Louvre et qu'il s'en est tenu à celui de ses prédécesseurs. Les fragments qui subsistent de la fresque sont suffisants pour reconnaître que cette peinture présente tous les éléments que nous savons déjà, d'après les documents postérieurs, devoir se trouver dans le plan de Lescot. On y constate le périmètre très vaste s'étendant au nord jusque vers la rue Saint-Honoré, à l'est jusqu'à Saint-Germain-l'Auxerrois, à l'ouest jusqu'aux Tuileries. Le grand quadrangle de la cour carrée est figuré avec les dessins des élévations sur la cour et sur l'extérieur tels que Lescot les a réalisés dans les parties subsistantes de lui. Le pavillon de l'Horloge est moins large et moins haut que celui que Le Mercier construira. La fresque de Fontainebleau offre donc les détails du plan du xvi^e siècle que nous connaissons. Mais elle en présente d'autres que nous ne connaissions pas encore : la grande galerie du Louvre avec la porte dite de Lesdiguières, puis une double cour s'étendant devant la façade occidentale extérieure du palais et qui est : la première, la cour des cuisines, la seconde, celle des écuries.

Personne ne construira les cours des cuisines et des écuries. Mais Louis XIII, en 1624, continuera la cour carrée; Henri IV a terminé la galerie du bord de l'eau commencée sous Charles IX. Nous savons que ces deux princes n'ont fait que suivre le plan de Lescot. La conclusion s'impose : la fresque de Fontainebleau re-

1. Voir, sur cette fresque, A. Berty, *Topographie historique, Louvre*, t. II, p. 97 et suiv.

2. Le P. Dan, *Le Trésor des merveilles de Fontainebleau*, Paris, 1642, in-fol., p. 154.

3. A. Berty, *op. et loc. cit.*

présente « le grand dessein » de Henri II. Et, dès lors, voilà de nouveaux éléments du plan de Lescot précisés.

Nous sommes ainsi arrivés à identifier quelques-unes des lignes générales que doit contenir le projet du Louvre adopté au xvi^e siècle. Nous n'avons pas parlé de plan géométral de ce projet. Ces plans du Louvre se trouvaient jusqu'ici considérés comme perdus. Sauval déclarait déjà que de son temps on ne les connaissait plus¹. Comment avaient-ils pu s'égarer? Nous avons vu que Henri III avait prescrit à Androuet du Cerceau de les recueillir dans la succession de Lescot. Ils étaient gardés soigneusement au service des Bâtiments sous Henri IV. Sans doute que, pour authentifier le plan original définitif, les rois successifs avaient fait ce que Louis XIII fera lui-même : ils l'avaient revêtu du contre-sceau de leurs chancelleries respectives. Lorsqu'en janvier 1624 le même Louis XIII avait prescrit à son surintendant des Bâtiments, M. Jean de Fourcy, de lui présenter à nouveau ce plan du « grand dessein » pour en poursuivre la réalisation et l'attacher à sa déclaration, il avait renouvelé la marque officielle de l'authentification, en y apposant son propre contre-sceau. Étant données les habitudes du xvi^e siècle, il était aisé d'imaginer sous quelle forme ce plan pouvait se présenter : il devait être sur vélin²; le dessin des parterres révélait, sans doute, par leur caractère, l'artiste du milieu du xvi^e siècle et peut-être portait-il le chiffre du roi sous lequel il avait été esquissé, de même que la fresque de Fontainebleau portait le chiffre de Henri IV — les lettres H. M. A. entrelacées, Henri, Marie de Médicis, — c'est-à-dire du prince pendant le règne duquel elle avait été peinte. Ce plan n'existait-il plus? Avait-il vraiment été détruit? Ne se retrouverait-il pas dans quelque collection particulière ou publique, sinon inconnu, du moins non identifié? C'est dans ces dispositions d'esprit que nous abordâmes l'examen de certain projet de construction du Louvre qui est conservé dans la collection Destailleur au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale.

Ce plan a déjà fait l'objet d'une courte notice publiée par M. Albert Babeau dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*³.

1. Sauval, *Antiquités de la ville de Paris*, t. II, p. 25.

2. Les plans de bâtiments, au xvi^e siècle, sont sur vélin. La réserve du Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale possède ainsi une très belle collection de plans de du Cerceau sur vélin.

3. A. Babeau, *Note sur les plus anciens plans d'achèvement du Louvre et de*

M. Babeau estime qu'il doit être un projet d'achèvement du Louvre dressé à l'époque de Henri IV. Il le date ainsi, dit-il, en raison des initiales des noms de Henri IV et de Marie de Médicis qui se verraient dessinées sur les parterres. Il ajoute que ce plan concorde exactement avec la fresque de Fontainebleau, mais, sur divers indices, il se demande si ce plan ne serait pas la reproduction d'un dessin antérieur plus ancien.

A priori, l'affirmation que ce plan était un projet d'ensemble du Louvre dressé sous Henri IV pouvait paraître douteuse, du moment que nous savions que Henri IV n'a pas commandé de plan nouveau du palais, mais qu'il a continué les plans du xvi^e siècle. Le fait que les initiales de Henri IV et de Marie de Médicis figuraient sur ce plan ne signifiait rien de probant, attendu que la règle est, à cette époque, comme toujours, que les rois régnants mettent leur propre chiffre sur tout monument qu'ils entreprennent, reproduisent ou continuent¹. Enfin, la concordance du plan en question avec la fresque de Fontainebleau était un indice de nature à éveiller vivement l'attention.

Il fallait examiner directement le plan. Les rédacteurs du catalogue imprimé de la collection Destailleur l'ont relevé avec la mention qu'il était du xvi^e siècle². Les rédacteurs du catalogue ont raison contre M. Babeau. A première vue, ce plan n'est pas de l'époque Henri IV; il est très antérieur à 1600 par le caractère et le genre de dessin des parterres. Dans ces parterres, il y a le chiffre d'un roi indiqué et ce chiffre est un H. Mais c'est en vain qu'on chercherait les initiales caractéristiques de Henri IV et de Marie de Médicis. En revanche, on constate la présence d'autres initiales, celles-ci répétées jusqu'à sept fois et qui sont clairement un H et deux C entrelacés. Or le chiffre H et deux C entrelacés n'a appartenu qu'à un seul roi du xvi^e siècle : Henri II, mari de Catherine de Médicis — Henri, Catherine³. — Étions-nous donc en présence du plan de Henri II ou

réunion de ces palais aux Tuileries (extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. LIV), Paris, 1895, in-8°.

1. Cette règle est de tradition rigoureuse au xvi^e et au xvii^e siècle et, d'ailleurs, elle se perpétue encore aujourd'hui.

2. *Bibliothèque Nationale. Inventaire de la collection de dessins sur Paris formée par M. H. Destailleur*, Paris, 1891, in-8° (Extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. XVII, 1890), p. 57, n° 1285.

3. Ici l'H et les deux C sont bien distincts. Ce ne sera pas le chiffre courant ensuite de Henri II, qui, dit-on, se compose d'un H et de deux D (Diane) ressemblant à deux C (Catherine) ou inversement. En réalité, le chiffre connu de Henri II se compose bien d'un H, mais ni de deux C, ni de deux D, exactement

d'une copie de ce plan? Dans le dessin se relevaient tous les éléments que nous avons successivement établis devoir appartenir au plan de Lescot : la grande cour carrée du Louvre avec les parties construites par Lescot lui-même et qui étaient exactement figurées : la salle des Cariatides, la salle du tribunal lui faisant suite, notre escalier Henri II; puis le pavillon de l'Horloge selon les dimensions plus réduites que celles d'après lesquelles Le Mercier l'édifia; ensuite le grand périmètre fixé par la déclaration royale du 5 janvier 1624, de Saint-Germain-l'Auxerrois à notre place de la Concorde et de la rue Saint-Honoré à la Seine; enfin les diverses constructions que les rois, successeurs de Henri II, fidèles au « grand dessein », ont successivement élevées pour arriver à l'achèvement du Louvre : la petite galerie, la galerie du bord de l'eau, les Tuileries; jusqu'aux deux cours des cuisines et des écuries qui n'ont pas été réalisées, mais que la fresque de Fontainebleau indiquait comme faisant partie du projet de Lescot. Ainsi tout concordait. Quelle était donc la pièce que nous avions sous les yeux?

Elle était sur vélin. Elle ne pouvait être postérieure à 1627, nous allons voir dans un instant pourquoi. Si elle avait été reproduite, d'après un original, sous un règne autre que celui de Henri II, on eût substitué au chiffre de ce roi le chiffre du roi régnant, selon la règle. On eût sans doute aussi modifié le dessin des parterres, comme Henri IV les avait modifiés dans la fresque de Fontainebleau; tout au moins une imitation gauche eût-elle trahi la reproduction. La pièce ne pouvait qu'être antérieure aux premières années de Charles IX, car les modifications apportées à ce plan, sous Charles IX, par Catherine de Médicis, — ainsi un dôme des Tuileries plus considérable que celui qui avait été prévu, le pavillon de Jean Bullant, ajouté postérieurement, — n'y étaient pas¹. En outre, au revers

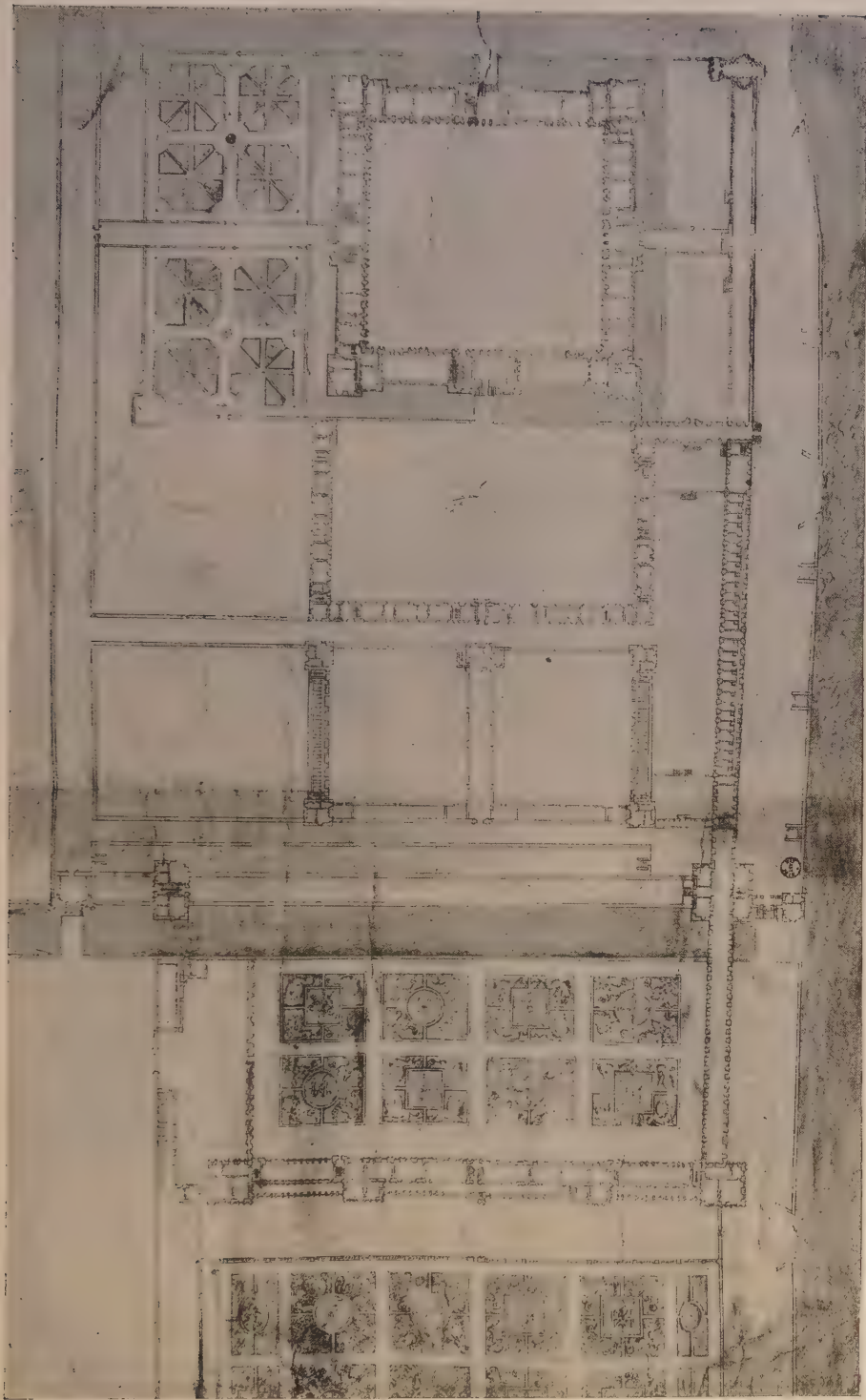
de deux croissants, le croissant étant le signe adopté par Henri II comme François I^{er} a adopté la salamandre et Louis XII le porc-épic. Pour s'en convaincre il n'est que de parcourir les *Comptes des Bâtimens* (par exemple t. I, p. 357 de l'édition de Laborde) : on y verra que les ouvriers sculpteurs chargés d'exécuter sur pierre le chiffre du roi, reçoivent l'ordre, sous la désignation expresse d'un H et de deux croissants couronnés.

1. Nous insistons sur ce point, qui eût dû prévenir que le plan ne datait pas de Henri IV. Comment supposer, en effet, que ce prince, projetant un nouveau dessin de l'ensemble du Louvre et des Tuileries, eût changé ce qui existait déjà ou n'eût pas tenu compte de ce qui avait été fait? Nous ne parlons que du dôme des Tuileries et du pavillon de Bullant; il y aurait d'autres détails à relever, sans parler du parallélisme du Louvre et des Tuileries que ce plan établissait et qui n'a pas été réalisé.

de la pièce se voyait l'attache d'un sceau. Donc la pièce avait été scellée, elle avait eu un caractère officiel. Pour soutenir le sceau, on avait, à la hauteur de l'attache, doublé l'épaisseur du vélin d'un second feuillet ovale de 80 millimètres sur 65, et ce feuillet avait été collé sur la face de la pièce avant que le plan fût dessiné, le dessin recouvrant le feuillet en question, preuve que le document était destiné d'avance, dès l'origine, à être scellé et qu'il ne l'avait pas été après coup. Étions-nous donc en présence du document lui-même qui, conservé précieusement dans les archives, avait été présenté à Louis XIII, sur sa demande, par le surintendant des Bâtiments en 1624, M. Jean de Fourcy, authentiqué à nouveau par le renouvellement du sceau des rois précédents, et arrêté par ce surintendant pour être suivi dans la reprise des constructions du Louvre? Un dernier détail donnait la réponse à la question : le plan était paraphé, et ce paraphe n'était autre que celui de M. Jean de Fourcy, le surintendant de 1624, qui mourra en 1627¹. Ainsi, le 5 janvier 1624, Louis XIII s'était « fait représenter les plans et desseins pour la construction de notre château du Louvre, faits et arrêtés, après bonne et mûre délibération, du règne du roi Henri II en la forme et figure, disait-il, ci-attachées, sous le contre-scel de notre chancellerie ». Nous avons devant les yeux « un plan et dessein pour la construction du Louvre », datant de l'époque de Henri II, concordant avec tous les travaux effectués depuis 1550 par les rois successifs qui disaient suivre les projets de Henri II, portant les traces de l'attache d'un sceau annoncé par Louis XIII et paraphé du surintendant de ce prince en 1624, M. Jean de Fourcy : nous étions bien en présence du plan de Lescot. Le plan de Lescot était retrouvé.

Afin de corroborer cette identification, il ne sera que de reprendre brièvement l'histoire du Louvre au xvi^e siècle avec ce plan à la main — ou plutôt ces plans, car il y en a deux : nous allons voir

1. Jean de Fourcy, sieur de Chésy, a rempli les fonctions de surintendant depuis 1610, c'est-à-dire depuis la retraite de Sully, lequel conserva le titre. Il était intendant des Bâtiments depuis 1594 (Bibl. Nat., ms. fr. 18 600, fol. 625 v^o). Lorsqu'il devint surintendant de fait avec l'avènement de Louis XIII, son fils, Henri de Fourcy, fut chargé de remplir ses fonctions d'intendant avec future succession (Arch. Nat., O¹ 1046). Voir encore, sur Jean de Fourcy : Bibl. Nat., Cabinet des titres, dossiers bleus 280, et ms. fr. 18 202, fol. 61 r^o. M. A. Babeau croit que le paraphe qui se voit sur le plan est celui d'Isaïe Fournier, architecte de Henri IV. Nous avons le paraphe de Fournier (dans Berty, *op. cit.*, t. II, p. 89); nous avons des signatures paraphées de Jean de Fourcy (Bibl. Nat., Cabinet des titres, pièces originales, 1222) : l'hésitation n'est pas un instant possible.



PREMIER PLAN DU LOUVRE DE PIERRE LESCOT, ÉTABLISSANT LE PARALLÉLISME DU LOUVRE ET DES TUILERIES
D'APRÈS UN DESSIN DU XVI^e SIÈCLE
(Collection Destailleur, Cabinet des estampes, Paris.)

dans un instant leur raison d'être. — Nombre d'obscurités s'éclaircissent, d'incertitudes inexpliquées se dissipent : l'histoire du monument renouvelée apparaît sous un jour nouveau.

En 1546, François I^{er} ayant à réparer un des côtés de la vieille forteresse du Louvre, « citadelle » construite par Philippe-Auguste tout contre le mur de Paris, le long de la Seine, et remaniée, éclairée, aérée par Charles V, a décidé, au lieu d'une simple réparation, de refaire toute l'aile suivant les modèles plus seyants de l'architecture à la mode. Il s'adresse à un ecclésiastique, Pierre Lescot, amateur de grand talent, riche, très habile, et lui fait dresser un plan¹. Que François I^{er} ait eu l'idée seulement de refaire un des côtés de la cour du Louvre d'alors, sans imaginer autre chose, ni surtout le grand quadrangle, c'est ce que prouve le texte des lettres patentes du 2 août 1546 nommant Lescot architecte du Louvre : « Nous avons délibéré », dit François I^{er}, « de faire bâtir et construire en notre chastel du Louvre un grand corps d'hostel au lieu où est de présent la grande salle². » Il n'est question que du bâtiment où est la grande salle, c'est-à-dire notre salle La Caze, soit le huitième de la cour carrée actuelle. Et, en effet, avant de mourir, François I^{er} faisant édifier au-devant de cette aile, dans la direction des Tuileries futures, la cour rectangulaire des cuisines, ce rectangle des cuisines n'était pas plus large que le bâtiment dont nous parlons³. Si François I^{er} avait eu l'intention de faire plus grand, il n'aurait pas donné à cette cour des cuisines une dimension définitive aussi réduite.

François I^{er} meurt, sans qu'on sache ce qu'il a eu le temps de construire. Henri II lui succède. Le 14 avril 1547, le nouveau roi maintient Lescot dans ses fonctions d'architecte du Louvre, « pour le désir et vouloir que nous avons », dit-il, « à faire parachever le logis qui est encommencé audit chastel du Louvre⁴ ». Il ne s'agit donc toujours que de l'aile que François I^{er} a voulu refaire. Mais le 10 juillet 1549, deux ans après, Henri II modifie sa décision. Par de nouvelles lettres patentes, il dit à Lescot : Nous avons « depuis trouvé que, pour grande commodité et aisance dudit bastiment, il étoit besoin de le parachever autrement, et, pour cet effet, faire quelque

1. Voir sur Pierre Lescot la notice que lui a consacrée A. Berty dans ses *Grands architectes français de la Renaissance*, Paris, 1860, in-8°.

2. L. de Laborde, *Comptes des bâtiments du roi*, t. I, p. 250.

3. Cette cour des cuisines figure sur les plans de Paris du xvi^e et de la première moitié du xvii^e siècle.

4. L. de Laborde, *op. cit.*, t. I, p. 254.

démolition de ce qui estoit jà fait et commencé; et ce, suivant un nouvel devis et dessin que vous en avez fait dresser par nos commandements que voulons être suivi¹ ». Ici apparaît la première mention du « dessein » de Henri II. Au lieu de se borner à la réfection de l'aile, Lescot a présenté un vaste plan dont cette aile sera l'amorce et qui s'étendra jusqu'en dehors des murs de Paris.

Qui a conçu l'idée de ce plan, ou, si c'est Lescot qui l'a proposé, par qui l'a-t-il fait accepter?

Henri II n'ayant eu que de médiocres goûts artistiques, on ne saurait lui attribuer l'honneur de l'entreprise. Est-ce Catherine de Médicis? Mais Catherine de Médicis, durant le règne de son mari, a eu une situation effacée, en raison de la place excessive qu'occupait Diane de Poitiers. Elle est demeurée dans la réserve, elle a eu peu d'influence. La réponse à la question, nous l'avons par les signatures des personnages qui ont voulu souscrire, après le roi, les lettres patentes du 10 juillet 1549. Ces personnages sont : le connétable Anne de Montmorency, le grand seigneur éclairé qui a construit Écouen, l'ami de Diane de Poitiers; puis le duc d'Aumale, gendre de Diane de Poitiers : en somme, le groupe de la favorite dont le château d'Anet révèle assez et le sens des arts et la passion de l'architecture. C'est ce groupe de Diane de Poitiers et de ses amis, tout-puissant à ce moment, qui a décidé Henri II à entreprendre le nouveau plan du Louvre et peut-être en a donné les idées.

Ce plan était celui-ci : reconstruire d'abord l'ancien château de Philippe-Auguste dans des proportions quadruplées, en répétant huit fois autour d'une grande cour carrée l'aile déjà édifiée. Mais le château était dans l'intérieur de la ville, borné par l'enceinte de Paris qui s'étendait à une petite distance; au delà, à deux pas, se trouvait la pleine campagne². Le projet était d'élever en outre, de l'autre côté des remparts, dans les champs, un grand pavillon de plaisance, ou plutôt une série de pavillons devant servir de lieu de réunion et de plaisir. Les Tuileries, faites pour « accompagner le

1. L. de Laborde, *op. cit.* t. I.

2. Sous Philippe-Auguste le Louvre était hors la ville, accolé à la muraille de celle-ci : le plan de Münster l'appelle *Arx regis*. Charles V, agrandissant Paris, reporta l'enceinte vers le milieu de la place actuelle du Carrousel : cette enceinte se terminait sur la Seine par une porte, dite Porte Neuve, puis revenait le long de la rivière jusqu'à l'ancienne porte du Louvre (cf. les plans de la Tapisserie et de Belleforest). L'espace entre le Louvre et le mur de Charles V vers l'ouest s'était couvert de maisons.

Louvre », dira Henri III dans un acte de 1578¹, sont un édifice, écrira Lippomano en 1577, « destiné à servir de maison de plaisance pour les princes; il est si près du palais royal que le roi et les reines y vont souvent à pied² ». Et de fait, à la fin du xvi^e siècle et au début du xvii^e, les Tuileries ne seront qu'un but de promenade où rois et reines iront l'après-midi collationner ou entendre de la musique³. Sur son plan, Lescot a prévu la destination spéciale de ce palais. L'édifice ne doit se composer que d'un rez-de-chaussée comprenant, au centre, un pavillon accompagné à droite et à gauche de grandes salles, précédées, du côté du jardin, d'une galerie ouverte formant portique et surmontée d'une terrasse⁴. Enfin la maison de plaisance des Tuileries devait être réunie au Louvre, afin d'assurer les communications, par une grande galerie de près de 470 mètres de long, suivant les bords de la Seine, raccordée au Louvre au moyen d'un bâtiment en équerre qui sera la petite galerie, — idée de jonction qui se trouve appliquée à Florence où le Pitti communique aussi avec les Offices grâce à une galerie.

L'espace compris entre le Louvre et les Tuileries était occupé par des parterres et les deux cours des cuisines et des écuries. Le fossé de la ville, conservé, était transformé en vivier, et les remparts modifiés.

Quant à la galerie du bord de l'eau, elle présentait deux aspects différents : la première partie, formant un ensemble architectural très un, — rez-de-chaussée, entresol ou mezzanine, premier étage, — offrait aux deux extrémités deux pavillons symétriques et, au milieu, la porte dite aujourd'hui de Jean Goujon⁵. Cette première partie se terminait au pavillon dit de Lesdiguières, dénommé au xvi^e siècle la Lanterne des galeries. La seconde partie, beaucoup plus simple, moins ornée, ne comportant plus d'entresol, et dont le premier étage

1. Édit portant règlement pour la poursuite et recouvrement des restes des comptes des officiers comptables et révocations de tous dons faits à la reine mère du roi pour la construction de son palais des Tuileries, Paris, 1578, in-8°, p. 4 et 6.

2. Dans les *Relations des ambassadeurs vénitiens*, éd. Tommaseo, t. II, p. 593. Voir aussi C. de Figon, *Discours des États et offices de France*, Paris, 1579, in-8°, p. 57.

3. Cf. notre *Vie intime d'une reine de France au xvii^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, in-8°, p. 101-103.

4. Sous Henri II a été également projeté le Château-neuf de Saint-Germain-en-Laye qu'Henri IV poursuivra. Il y a des analogies entre les deux idées primitives de ce Château-neuf et des Tuileries.

5. Cette porte était dite, au xvii^e siècle, guichet Saint-Thomas et donnait accès aux églises Saint-Thomas et Saint-Nicolas du Louvre.

même se perdait un peu dans les combles, allait du pavillon de Lesdiguières au pavillon de Flore. On s'est demandé l'explication de cette différence. Il y en a deux raisons : la première est une différence de niveau. Le sol s'élevait assez à partir du pavillon de Lesdiguières pour qu'il fût nécessaire, afin de maintenir l'horizontalité de tout le premier étage, de supprimer l'entresol dans cette seconde partie¹; l'autre raison, qui a fait aisément subir la précédente, est que la ville finissait à la hauteur, à peu près, du pavillon de Lesdiguières : là se trouvaient le fossé et la masse de la Porte Neuve, avec la vieille tour de Charles V, rompant les lignes de la grande galerie du bord de l'eau ; au delà, était la campagne. Lescot s'est appliqué à faire de la partie qui était dans la ville même un ensemble décoratif complet, à proportions symétriques ; à partir de la Porte Neuve, il s'est contenté, pour ce qui était hors la ville, d'un dessin plus simple. Afin de bien marquer, d'ailleurs, qu'à la Porte Neuve finissait un ensemble déterminé, il prévoyait au-dessus des fortifications un grand pavillon plus considérable que le pavillon de Flore et qui n'a pas été exécuté. A quoi devait servir le bas de la galerie du bord de l'eau, si la partie haute, transformée ensuite en galerie de tableaux, était destinée à être le chemin de communication couvert entre le Louvre et les Tuileries ? La disposition indiquée sur le plan de Lescot, au rez-de-chaussée, de vingt-sept petites pièces munies chacune d'un escalier donnant accès à une chambre correspondante au-dessus, dans la mezzanine, nous fait supposer que dès 1549 on avait l'idée de consacrer cette partie du Louvre au logement des artistes, qui jusque-là travaillaient à l'hôtel de Nesle².

Mais, ce plan d'ensemble présentait une difficulté : il imposait le parallélisme géométrique du Louvre et des Tuileries. Or, de notre quai actuel du Louvre au quai des Tuileries, la Seine forme une courbe. Un édifice, comme les Tuileries, perpendiculaire à la Seine, ne pouvait pas être parallèle au Louvre tel que les constructions préexistantes de Philippe-Auguste avaient orienté

1. Le terrain était, au xvi^e siècle, plus mouvementé à cet endroit qu'on ne pourrait se l'imaginer. Le plan de Belleforest indique par des hachures les différences de niveau ; il présente à la hauteur de la Porte Neuve et derrière elle une butte sur laquelle était un moulin.

2. On sait que Henri IV, la grande galerie construite, destina le rez-de-chaussée et la mezzanine à des logements d'artistes (voir dans A. Berty, *Topographie historique*, t. II, p. 100, ses lettres patentes du 22 décembre 1608 faisant allusion à ce fait).

celui-ci. Lescot tranchait la difficulté en rasant le Louvre antérieur et en le reconstruisant suivant l'axe nécessaire. Lorsque, par les lettres patentes de 1549, Henri II disait à Lescot : « Ayant, depuis, trouvé que pour grande commodité et aisance dudit bastiment [du Louvre] il estoit besoin de le parachever autrement et, pour cet effet, faire quelque démolition de ce qui estoit jà fait et commencé, ce, suivant un nouvel devis et dessin¹ », il entendait accepter la nécessité de détruire ce qui avait été déjà construit de l'aile du Louvre reprise par François I^{er}.

Puis, soit appréhension de la dépense possible excessive, soit en raison, peut-être, de difficultés particulières, soit regret de voir disparaître ce qui avait été fait, on renonça à l'idée de démolir ce qui existait, et l'architecte dut présenter un second dessin dans lequel était subi le défaut de parallélisme du Louvre et les Tuileries. C'est ce second dessin que nous possédons également². Il n'est pas complet : il présente, par rapport au premier, quelques légères différences peu importantes. Ce second dessin a porté le sceau. Le premier, plan type, était conservé comme modèle plus détaillé : c'est celui-ci qui a été reproduit à Fontainebleau. M. Jean de Fourcy l'a paraphé, comme l'autre, en 1624.

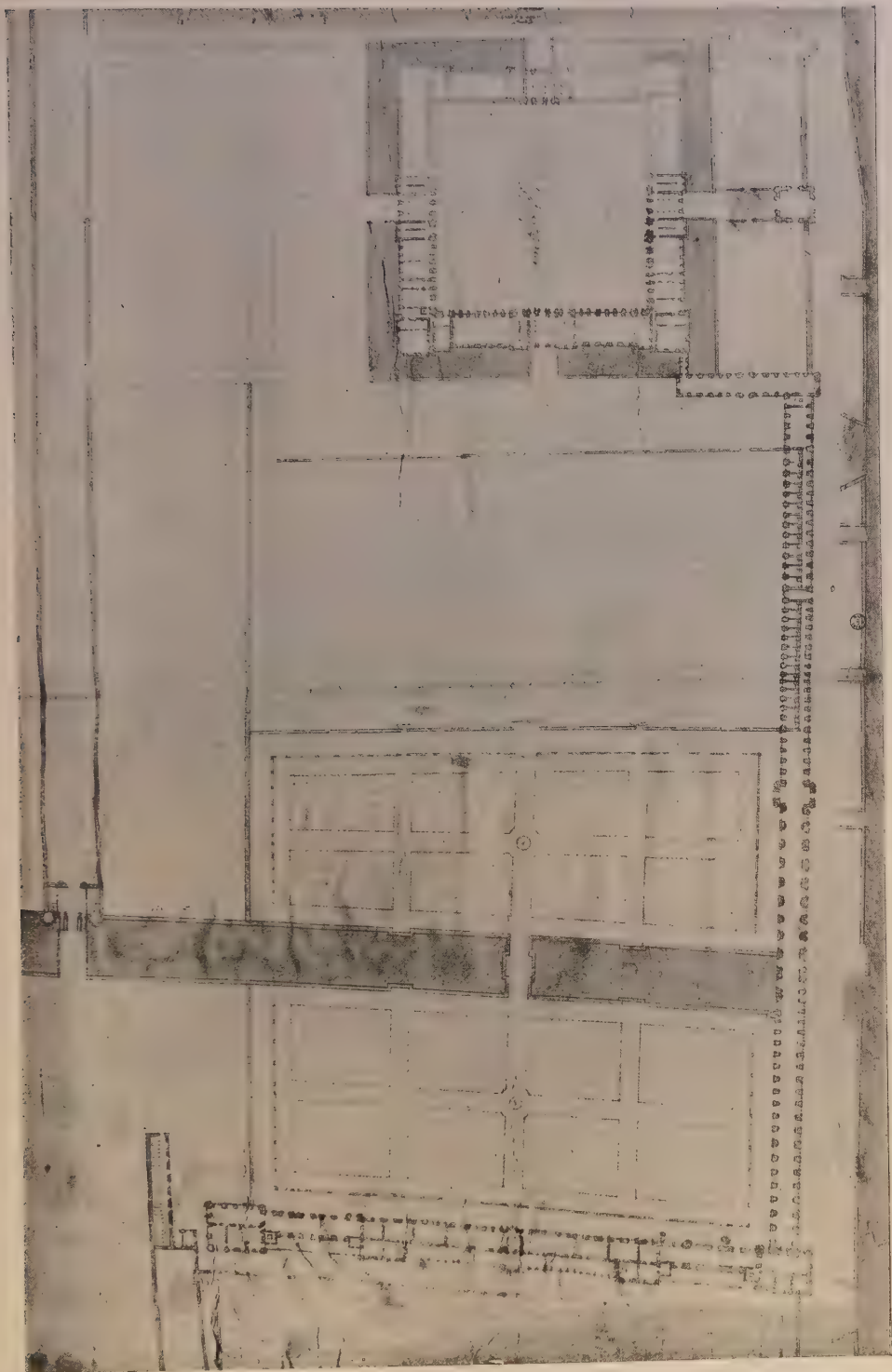
Sous Henri II, Lescot ne paraît pas avoir pu s'occuper d'autre chose que de l'aile de la cour carrée du Louvre, qu'il continua lentement³. Les guerres prolongées du règne, les dépenses lourdes qu'elles entraînaient, ont empêché le roi de donner à l'architecte les fonds nécessaires. Henri II affirmait qu'il consacrerait à ses bâtiments les sommes indispensables lorsqu'il aurait conclu la paix : il n'a conclu la paix qu'au moment de sa mort.

Sous Charles IX, Catherine de Médicis, femme de goût et d'initiative, devenue régente du royaume, décida de continuer l'exécution du dessin de Lescot. Ce ne fut pas cependant de l'achèvement des bâtiments de la cour carrée qu'elle se préoccupa. Elle laissa Lescot poursuivre l'aile méridionale du côté de la Seine; la lettre K, chiffre de Charles IX, sculptée sur les frises, indique ce qui a été bâti sous ce prince, pendant le règne duquel on paraît avoir mené l'aile méridionale jusque vers le milieu de la façade totale projetée sur la

1. L. de Laborde, *Comptes des bâtiments du roi*, t. I, p. 257.

2. Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale, collection Destailleur, t. VI, fol. 148.

3. Voir A. Berty, *op. cit.*, t. I, p. 249 et suiv. En 1558, Lescot faisait peindre et décorer la grande salle de bal du premier étage (L. de Laborde, *op. cit.*, t. I, p. 357).



SECOND PLAN DU LOUVRE DE PIERRE LESCOT SUBISSANT LE DÉFAUT DE PARALLÉLISME DU LOUVRE ET DES TUILERIES
D'APRÈS UN DESSIN DU XVI^e SIÈCLE
(Collection Desbailleur, Cabinet des estampes, Paris.)

rivière¹. Sans attendre l'achèvement de la cour, Catherine décidait de commencer immédiatement les Tuileries. Elle ferait des Tuileries son œuvre propre, son palais; on dirait : « le palais de la reine mère. » Pourquoi ne voulut-elle pas de Lescot pour réaliser aux Tuileries ce que celui-ci avait projeté, et choisit-elle Philibert Delorme, l'architecte de Diane de Poitiers, son ancienne rivale? On l'ignore. En tout cas, sauf le dôme central que Delorme allait changer en l'agrandissant et en le surhaussant, Catherine, pour les pavillons adjacents précédés de galeries ouvertes, prescrivait de suivre les dessins de l'auteur du plan primitif. Puis la régente modifia ses idées. Elle eut la pensée d'avoir un logis à elle, hors du Louvre, comme plus tard Marie de Médicis voudra avoir aussi une demeure personnelle, à elle, en dehors du palais du roi, et bâtit le Luxembourg. Elle projeta de faire des Tuileries cette maison qu'elle pourrait habiter. Mais alors le plan de « maison de plaisance » qu'avait prévu Lescot était insuffisant. C'est à ce moment que fut conçu le projet de ce vaste château des Tuileries, que Androuet du Cerceau a représenté dans ses *Plus excellens bastiments de France*² et qui offrait, joignant la façade de Lescot sur les jardins, antérieurement prévue, des pavillons à étage habitables, cinq cours intérieures, des galeries, des amphithéâtres. De cet immense projet, Jean Bullant, qui succéda à Philibert Delorme, mort en 1570, n'allait pouvoir exécuter qu'un pavillon, celui de la façade occidentale qui rejoignait la construction déjà élevée de Philibert Delorme à ce qui sera plus tard le pavillon de Flore.

Car, vers 1571, en effet, Catherine changeait encore d'avis. Estimant sans doute qu'un palais pour elle, hors de la ville, isolé, sans défense, était un lieu d'habitation dangereux, toujours hantée par l'appréhension d'un enlèvement analogue à celui dont la cour avait été l'objet, en 1567, de la part des protestants à Montceaux, elle décidait d'arrêter les travaux des Tuileries et de se faire construire un hôtel ailleurs, dans Paris même, sur l'emplacement actuel de la Bourse du Commerce, hôtel qu'on appellera au xvn^e siècle l'hôtel de Soissons³.

1. En 1562-1563, Lescot travaillait au second étage de cette aile, dans la partie située au-dessus de l'antichambre de la reine, c'est-à-dire vers le milieu de notre aile actuelle sur la Seine (L. de Laborde, *op. cit.*, t. II, p. 79).

2. Androuet du Cerceau, *Les plus excellens bastimens de France*, Paris, 1576, in-fol., t. II.

3. Mézeray (*Histoire de France*, Paris, 1654, in-fol., t. III, p. 580) donne, pour

Entre temps, Pierre Lescot, qui était toujours, et restera jusqu'à sa mort, en 1578, le surintendant attitré et effectif des travaux du Louvre, commençait les travaux de la petite et de la grande galerie, afin de joindre sans retard ce qui avait été construit du Louvre avec ce qu'on édifiait des Tuileries. On a beaucoup discuté pour savoir quel avait été l'architecte de la petite galerie et de la première partie de la galerie du bord de l'eau : en désespoir de cause, après Sauval, on a supposé que c'était Pierre Chambiges, lequel était un « maître des œuvres de maçonnerie » appartenant à une



LES TUILERIES AU XVI^e SIÈCLE, D'APRÈS UN DESSIN DU TEMPS

(Collection Destailleur, Cabinet des estampes, Paris.)

famille de maçons¹. On eût pu songer que Lescot étant toujours architecte et surintendant des constructions du Louvre à la date où la petite galerie a été entreprise, ce ne pouvait être que lui, à défaut d'indication précise contraire, qui avait conduit les travaux. C'est en 1566 que les rez-de-chaussée de la petite galerie, de la salle des Ambassadeurs, qui suit sur le quai, et du début de la grande galerie ont été commencés. Sauf la salle des Ambassadeurs, qui, après coup, a été élargie, les constructions réalisées sont conformes au projet de Lescot. Pour la petite galerie, surtout, l'identité du plan actuel de cette partie du Louvre avec celui accepté et décidé par Henri II, ne permet pas de ne pas attribuer à Lescot cette œuvre « si originale et brillante », comme a dit un critique. De

raison de ce changement des idées de Catherine de Médicis, certaines prédictions menaçantes qu'on lui aurait faites.

1. Sauval, *Antiquités de la ville de Paris*, t. II, p. 27; Berty, *op. cit.*, t. I, p. 263.

même que sous Henri II la guerre étrangère n'avait pas permis à Lescot de mener très loin ses constructions de la cour carrée, sous Charles IX et Henri III, les misères des guerres civiles devaient arrêter promptement l'édification des galeries. Lescot mourra en 1578 ayant tout commencé et rien terminé. Il serait mort plus tristement encore s'il avait su que la postérité devait attribuer à vingt architectes ses idées et ne pas rendre entière justice à son œuvre.

La détresse du Trésor, les désordres amenés par les troubles politiques, empêchèrent Henri III, s'il en eût eu l'intention, de s'occuper du Louvre¹. Il fallut attendre la paix intérieure assurée par l'avènement de Henri IV pour voir reprendre les travaux.

Henri IV les mena activement; mais il ne porta ses efforts que sur la grande galerie et la jonction des Tuileries avec la galerie. On a supposé que les architectes du temps de Charles IX n'avaient imaginé que le rez-de-chaussée de la petite galerie, de la grande galerie, et que c'étaient les architectes de Henri IV qui avaient conçu de surélever d'un étage ces constructions. Cette hypothèse, qui n'a pour elle que le fait de la succession de ces entreprises à des dates différentes, est fragile. C'est peu connaître les artistes de la Renaissance que de leur supposer le projet d'une construction basse, démesurément longue, qui eût été d'un effet médiocre le long de la Seine. En accomplissant tout ce qu'il a fait au Louvre, nous savons que Henri IV était fidèle « au grand dessein » de Henri II : ses architectes n'ont fait qu'exécuter les plans de Lescot².

En 1608, la jonction du Louvre et des Tuileries était terminée³. Henri IV était le roi qui avait le plus poussé la réalisation des pro-

1. Cependant, en 1580, Henri III eut l'idée de faire construire la chapelle que Lescot avait projetée sur le quai à l'encoignure du petit jardin du Louvre et de la rue d'Autriche (*Devès pour la construction d'une chapelle au Louvre auprès de la porte par où on entre dans le jardin dudit château du côté de la rivière*, 26 février 1580; Bibl. Nat., ms. fr. 11735, fol. 3). Il ne fut pas donné suite à cette pensée.

2. Aux textes cités par A. Berty sur la construction de la grande galerie par Henri IV, nous ajouterons un passage de Th. Platter (*Description de Paris* (1599), dans *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. XXIII, 1896, p. 190), Sully (*Economies royales*, t. II, p. 65), des arrêts du conseil mentionnés par N. Valois (*Inventaire des arrêts du Conseil d'Etat*, t. II, p. 41, 671).

3. Il semble qu'on ait eu quelque idée, sous Henri IV, de joindre aussi les Tuileries au Louvre par une seconde galerie suivant la rue Saint-Honoré (Palma-Cayet, *Chronologie septennaire*, éd. Michaud, p. 283; Saulx-Tavannes, éd. Petitot, t. XXV, p. 205). Les témoignages sur ce point ne sont pas assez formels pour qu'on puisse conclure que ce projet ait eu quelque consistance.

jets du xvi^e siècle : l'esquisse du « grand dessein » se précisait. Après les Tuileries et la grande galerie, il fallait maintenant revenir à la cour carrée du Louvre. En somme, on avait réservé pour la fin les travaux les plus difficiles, ceux qui exigeaient des démolitions, des expropriations. C'était ce qui restait à faire à Louis XIII.

Aussi lorsque, Henri IV mort et la régence troublée de Marie de Médicis terminée, Louis XIII, devenu maître de son royaume, décida, en 1624, de poursuivre le Louvre, il n'avait plus qu'à reprendre les bâtiments de la cour carrée au point où les avait laissés Pierre Lescot il y avait près de soixante ans. Ainsi se réalisait à la lettre le mot de Charles Bernard. Des deux ailes qu'il pouvait continuer, l'aile méridionale ou l'aile occidentale, c'était la seconde qu'il allait choisir, en raison de ce qu'on pouvait la bâtir sur les jardins du Louvre s'étendant au nord, tandis que la première demandait, pour être prolongée, la destruction de l'hôtel du Petit Bourbon et l'achat des immeubles de la rue des Poulies.

Le 14 avril 1624, le devis des travaux était fait¹. Louis XIII affectait, pour cette année-là, 120 000 livres aux constructions projetées², et Jacques Le Mercier se mettait à l'œuvre³. Nous sommes revenus à notre point de départ. Nous ne poursuivrons pas plus loin cette esquisse : aussi bien, sous le règne suivant, on sait quels changements Louis XIV allait apporter aux dessins primitifs.

Ces plans de Lescot pourraient prêter à nombre de questions : il faudrait examiner en quoi et comment ils ont été suivis, en quoi et comment ils ont été modifiés plus ou moins dans les détails. Nous laisserons ce soin aux futurs historiens du Louvre. Nous ne retiendrons qu'une observation. On paraît avoir reproché à Lescot les proportions trop réduites de ses portes centrales. Philibert Delorme a agrandi le dôme des Tuileries; Le Mercier a élargi et surélevé le dôme du Louvre. Lorsque les architectes de Napoléon III, ayant démoli la seconde partie de la galerie du bord de l'eau ainsi que le pavillon de Flore, les ont reconstruits sur un dessin nouveau,

1. Arch. Nat., O¹4669.

2. D'après un manuscrit de la Bibliothèque de la Sorbonne cité par A. Berty, t. II, p. 216.

3. Sur Jacques Le Mercier, voir H. Lemonnier, *L'Art français au temps de Richelieu*, Paris, Hachette, 1893, in-12, p. 234 et suiv.; L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. III, p. 109 et suiv.; et des arrêts du Conseil de 1617 à 1623 concernant des travaux faits par cet architecte (Arch. Nat., E. 55^e, fol. 460 r^o, 462 r^o; 56^b, fol. 32 r^o; Bibl. Nat., ms. fr. 18191, fol. 412 r^o; 18201, fol. 280 r^o).

analogue, en ce qui concerne la galerie, à celui qu'avait adopté Lescot pour la première partie, — dissimulant, cette fois, les différences de niveau au moyen d'ingénieux artifices, — ils ont mis au milieu de la nouvelle partie de la galerie qu'ils édifiaient une porte symétrique de celle de Jean Goujon, mais ils l'ont conçue plus large et plus haute que celle-ci : preuve qu'eux aussi trouvaient la porte de Jean Goujon trop menue pour la façade monumentale dont elle était le centre.

Quelle que soit la valeur de cette critique, et puisque le projet de Lescot pour le Louvre se trouve avoir été beaucoup plus vaste que celui que l'on croyait jusqu'ici, il sera permis de regretter que l'architecte du xvi^e siècle n'ait pas exécuté lui-même de son plan plus qu'il n'en a réalisé. Ce qu'il a bâti est si admirablement conçu, avec un sens des proportions si exquis, un sentiment de l'élégance et de la mesure si parfait, qu'il est fâcheux qu'on ne lui ait pas donné les moyens d'aller jusqu'au bout de sa tâche, tout au moins plus loin qu'il n'a été. Il se trouve, par surcroît, que son œuvre est la partie la mieux construite du Louvre. Au dire des techniciens, il est difficile de trouver bâtiments plus achevés, plus soignés dans le détail que les siens. On sent qu'il a choisi chaque pierre : les joints sont invisibles ; tout est demeuré svelte, cambré, intact¹. Il est tel escalier, comme la petite vis qui se trouve dans l'angle sud-occidental de la cour carrée, qui excite l'étonnement des spécialistes par le fini du travail et la science stéréotomique qu'il suppose. Nul artiste n'a conduit ses maçons de plus près, comme nul n'a guidé ou contenu ses sculpteurs avec autant de sûreté. Pourquoi le Louvre entier n'est-il pas d'une telle main ?

LOUIS BATIFFOL

1. Surtout à comparer avec le Louvre de Napoléon III. Le Louvre de Napoléon III a dû être construit en cinq ans, de 1832 à 1837. On a dépensé 95 millions avec une extrême rapidité. Lefuel a eu jusqu'à 56 dessinateurs à diriger. La construction se ressent de cette hâte fébrile. On a pris toutes les pierres, sans un choix suffisant, et le travail a été effectué dans des conditions trop précipitées. La restauration de la première partie de la galerie du bord de l'eau a été effectuée habilement par M. Duban, si tant est qu'on accepte le principe d'une réfection semblable. Toute la sculpture a été achevée. On aurait de la peine à distinguer les fragments anciens, qui sont peu nombreux, des réfections modernes. Le chiffre HG répété sur la frise, chiffre sans doute de Henri IV et de Gabrielle d'Estrées nous laisse cependant des doutes comme exactitude de restitution.

LES ÉMAUX DE MONVAERNI

AU MUSÉE DU LOUVRE



A collection d'émaux peints du Louvre est, on le sait, une des plus considérables qui existent. Commencée par les excellentes acquisitions, ordonnées par Charles X, des collections Durand (1825) et Révoil (1828), accrue par les dons et legs de Sauvageot, Davillier, Gatteaux, Leroux — pour ne nommer que les principaux, — elle permet de suivre

d'une façon presque ininterrompue l'extraordinaire développement que l'émaillerie limousine prit au ^{xvi}^e siècle.

Toutefois l'époque antérieure était jusqu'à l'an dernier assez pauvrement représentée dans les vitrines de la Galerie d'Apollon. Sans doute on y pouvait admirer le fameux portrait de Jean Fouquet, donné par M. de Janzé en 1860, d'une importance si grande pour l'histoire de l'art français vers le milieu du ^{xv}^e siècle ; mais cette pièce presque unique¹ demeurait isolée, et rien ne la rattachait aux ouvrages que Nardon Pénicaud et ses émules produisirent vers la fin du siècle. M. Darcel et M. Émile Molinier, qui tous deux s'intéressaient spécialement à l'émaillerie, avaient maintes fois signalé et déploré cette lacune ; mais l'occasion et les fonds leur avaient manqué pour la combler. Aussi est-ce avec une satisfaction particulière que leurs successeurs ont pu (grâce aux disponibilités constituées par le reliquat du legs de M. Charles Séguin), acquérir, l'an dernier, une œuvre capitale de cette époque. Il s'agit d'un ensemble de douze grandes plaques, par l'un des émailleurs de la seconde moitié

1. On nous permettra de renvoyer à un article paru ici même : *Deux émaux de Jean Fouquet* (août 1904).

du xv^e siècle les plus réputés aujourd'hui : le fameux mais énigmatique Monvaerni.

Ces douze plaques¹, groupées artificiellement en un triptyque, nous étaient connues depuis plusieurs années. Des circonstances assez particulières nous avaient permis de les voir alors qu'elles appartenaient à un amateur résidant à Paris, M. de Hoffmann. Une première tentative d'acquisition, esquissée alors, demeura sans succès; mais peu après le décès de M. de Hoffmann, survenu au commencement de l'année 1909, l'un de ses héritiers céda ces pièces au musée.

Par cet achat important le Louvre se trouve être, et de beaucoup, la collection la plus riche en émaux de Monvaerni. Il possède douze plaques de cet artiste, aujourd'hui si recherché², dont nous connaissons environ une trentaine d'œuvres, réparties entre une quinzaine de musées, d'amateurs et de marchands.

En attendant que nous puissions consacrer au maître le travail dont nous réunissons les matériaux, nous voudrions résumer aujourd'hui les réflexions que peut suggérer un examen attentif des plaques du Louvre³. Nous continuerons provisoirement à désigner leur auteur sous le nom de Monvaerni, jusqu'à ce que son identité soit clairement établie⁴.

Il faudrait d'abord essayer de reconstituer leur histoire. Les recherches d'un archéologue limousin⁵ viennent d'établir que très probablement tous ces émaux, — et sûrement, en tous cas, deux d'entre eux, — ont été recueillis par M. l'abbé Depéret, curé de Saint-Léonard (Haute-Vienne), avant 1843.

Après la mort de ce dernier (1845), sa collection fut dispersée. Nos douze plaques arrivèrent à Paris, et furent confiées, vers 1850-1860, à un réparateur d'objets d'art très réputé, M. Corplet; il les encadra dans des baguettes de cuivre décorées de feuilles stylisées, et les disposa en triptyque sans tenir compte de l'ordre logique des sujets

1. Elles mesurent chacune : h. 0,185 × l. 0,215.

2. A la vente de la collection Lanna (Berlin, novembre 1909), une plaque de Monvaerni, *Le Baiser de Judas* (h. 0,255 × l. 0,235), a été adjugée au prix de 85 000 francs (*Catalogue*, n° 83 et pl. iv).

3. Elles ont été signalées par M. Carle Dreyfus dans les *Musées et Monuments de France*, 1909, n° 4, p. 51-53, — et par M. G. Migeon dans *Les Arts (Les Accroissements des Musées)*, janvier 1910.

4. Notre confrère M. Mitchell, du Victoria and Albert Museum, publiera prochainement un article sur le nom de Monvaerni, qu'il pense avoir identifié.

5. André Demartial, *Les Émaux peints; Les Primitifs : l'École de Monvaerni; Mémoires de la Société archéologique du Limousin*, 1910.

représentés¹. En 1878 elles passèrent entre les mains de feu Gaucher (Paul Leroi), agent de plusieurs des grands amateurs d'alors, puis d'un marchand de Francfort, de qui M^{me} de Hoffmann les acquit. On a cru devoir les laisser dans l'ordre factice où elles nous sont parvenues, pour ne pas substituer un arrangement arbitraire à un autre, car on ignore comment elles étaient disposées à l'origine : l'une d'elles semblerait avoir fait partie d'une autre série.

Ces plaques représentent, en effet, onze scènes de la Passion (dont une répétée deux fois), et saint Christophe. Voici l'ordre actuel des scènes, en suivant les trois lignes horizontales :

1. *La Marche au Calvaire*; — 2. *Le Calvaire*; — 3. *La Marche au Calvaire*; — 4. *L'Entrée à Jérusalem*;

5. *Jésus devant Caïphe*; — 6. *La Résurrection*; — 7. *La Vierge de Pitié*; — 8. *La Résurrection de Lazare*;

9. *Saint Christophe*; — 10. *La Cène*; — 11. *Jésus devant Pilate*; — 12. *La Flagellation*.

Sans entreprendre de déterminer quelles places ces douze plaques occupent dans l'œuvre de Monvaerni (nous réservons cette étude pour un travail d'ensemble sur le maître), nous voudrions les passer successivement en revue et noter quelles analogies elles présentent avec les peintures et les gravures antérieures ou contemporaines. Nous essaierons ainsi de préciser les sources d'inspiration de l'un des artistes les plus singuliers de la seconde moitié du xv^e siècle.

La première et la troisième plaque ne sauraient être examinées séparément. Non seulement elles représentent toutes deux la même scène, la Marche au Calvaire, mais elles la représentent d'après le même carton. La première n'est, en effet, qu'une simplification de la troisième : elle donne à une plus grande échelle, et par conséquent avec un nombre moindre de figures, la même composition. Dans toutes deux le Christ, portant sa croix et tiré par un bourreau, est précédé et suivi des deux larrons, nus, les mains liées. La foule qui les escorte sort, à gauche, d'une porte de Jérusalem et remonte, à droite vers le fond du paysage. Comme détail caractéristique, on notera les pourpoints tricolores des bourreaux, à bandes ondées bleu, blanc et rouge, ou vert, bleu et rouge; les artistes du xv^e siècle donnaient volontiers aux personnages antipathiques ou

1. M. Corplet prit des calques des principales figures; nous avons vu ces dessins, qui existent encore.

cruels cette livrée voyante. Monvaerni en a usé plusieurs fois, notamment dans *Le Christ devant Pilate* (plaque n° 11) et dans le



ÉMAUX PAR MONVAERNI

(Musée du Louvre.)

*Martyre de saint Étienne*¹, légué par M. Piet-Lataudrie (1909) au Musée des Arts décoratifs.

4. Ici le justaucorps est rayé jaune, bleu et rouge.

Si l'on veut pousser plus à fond la comparaison entre les deux émaux du Louvre, on constate bien vite qu'ils ne se répètent pas exactement; de nombreux détails sont modifiés ou supprimés



ÉMAUX PAR MONVAERNI

(Musée du Louvre.)

de l'un à l'autre. Néanmoins l'identité d'origine des deux compositions demeure indiscutable : c'est ainsi que l'on devait habituellement figurer la Marche au Calvaire, dans l'atelier de Monvaerni, ate-

lier assez achalandé, étant donné le nombre de ses émaux qui subsiste encore. Il serait donc intéressant de déterminer l'origine d'une disposition qui s'était ainsi imposée.

La façon dont le Christ porte sa croix, la hampe en avant, se retrouve dans plusieurs gravures¹ antérieures pour la plupart à 1450. D'autres ouvrages, comme la Bible des pauvres, ont également adopté ce type, que l'on retrouverait (mais pas d'une façon régulière) chez quelques graveurs allemands, comme le « Maître de la Passion de Nuremberg »². Certains de ces artistes germaniques donnent aussi à la croix la forme que l'on remarque chez Monvaerni, à savoir celle d'un T, sans que le montant dépasse la traverse³. Toutefois ce n'est point chez eux qu'il faudrait chercher la source de la composition même. Si étrange que cela puisse sembler au premier abord, étant donné surtout le caractère réaliste et plutôt septentrional de l'art de Monvaerni, cette origine n'est donnée ici ni par les miniatures, ni par les gravures de la France ou de la Flandre : c'est en Italie qu'on la trouverait. Un petit panneau par Simone Martino au Louvre, une fresque de la chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella, notamment, l'annoncent déjà ; on en voit les prototypes dans une des fresques de l'église inférieure d'Assise, *La Marche au Calvaire*, peinte vers 1330 par un élève de Pietro Lorenzetti⁴, et dans une prédelle par Giovanni Boccati au musée de Pérouse⁵, peinte en 1446. La scène y est disposée de la même manière ; le Christ porte sa croix de la même façon ; il est accompagné de même par les deux larrons nus, poussés ou entraînés par les bourreaux, et des cavaliers montent de même vers le fond du paysage en tête du cortège. Ces analogies indéniables ne peuvent être attribuées au hasard, d'autant plus que nous devons bientôt signaler d'autres preuves d'une influence italienne dans plusieurs des émaux suivants. Il est d'ailleurs plus facile de les constater que d'en montrer toutes les étapes succes-

1. H. Bouchot, *Les deux cents incunables xylographiques du Cabinet des estampes*, Paris, 1903, in-4, nos 25, 26, 28. M. Bouchot les attribue à l'art bourguignon-flamand.

2. M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichen im xv. Jahrhundert*. Wien, in-4, t. I (1908), pl. XXV, fig. 69.

3. Notamment le « Maître de 1446 » et le « Maître des cartes à jouer » : voir Lehrs, ouvr. cité, vol. I, pl. II et xv.

4. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, vol. V (1907), p. 693 et fig. 561.

5. S. Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen âge et de la Renaissance*, vol. I, 1903, p. 400.

sives. Les artisans français du temps de Louis XI n'ont pas dû connaître les peintures mêmes, ou d'autres analogues, que nous venons de citer; sans doute ils n'en ont eu que le reflet, grâce à des miniatures ou à des dessins; aussi le style des prototypes ultramontains leur est-il demeuré inaccessible. L'explication la plus plausible, c'est que cette influence italienne leur est venue par l'inter-



LA MARCHÉ AU CALVAIRE, ÉMAIL PAR MONVAERNI

(Musée du Louvre.)

médiaire de l'art franco-flamand du début du xv^e siècle, que l'italianisme, on le sait, avait profondément pénétré. Et ce qui tendrait à confirmer cette hypothèse, c'est que dans les *Très riches Heures* du duc de Berry (enluminées avant 1416 par Pol de Limbourg et ses frères), bien des compositions, dont précisément la *Marche au Calvaire*, reproduisent des thèmes italiens¹. On peut supposer que Monvaerni aura subi plus ou moins inconsciemment, par un intermédiaire de ce genre, l'influence d'un peintre siennois ou ombrien.

1. Comte Paul Durrien, *Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1904, in-folio, pl. LIV, et texte p. 55-57.

Du *Calvaire* (plaque n° 2) et de l'*Entrée à Jérusalem* (plaque n° 4) nous aurons moins à dire. La première répète presque exactement la plaque de l'ancienne collection Benjamin Fillon¹, qui appartient aujourd'hui à M. Pierpont Morgan. Son iconographie ne présente pas de particularités importantes, et nous mentionnerons seulement les cavaliers en armure², qu'on retrouve presque identiques dans tous les émaux de l'atelier de Monvaerni où figurent des hommes d'armes. Ce sont ceux que l'on voit dans la plupart des gravures du troisième quart du xv^e siècle. Il y a une similitude frappante, par exemple, entre eux et les *Neuf preux*, gravés sur bois, aux légendes en dialecte picard, que M. Bouchot a attribués³ à un atelier picard travaillant vers 1465 : mêmes rapports de proportions entre les cavaliers et les chevaux, ceux-ci beaucoup trop petits pour ceux-là ; même position des cavaliers, avec l'étrier chaussé à fond, la pointe du pied baissée ; même type d'armures, avec genouillères à ailerons ; mêmes armets à hautes mentonnières ; même harnachement pour les chevaux, qui montrent souvent les dents, comme ici. On rencontrerait encore ces équipements dans d'autres bois gravés, comme le *Speculum humanæ salvationis* imprimé à Lyon en 1482 (avec les bois d'une édition bâloise de 1476)⁴, ou le *Livre de la ruïne des nobles hommes et femmes* par Boccace, imprimé à Lyon en 1483⁵, ou encore le frontispice du *Fier-à-bras* publié à Lyon par Guillaume Le Roy vers 1484⁶. Les illustrateurs semblent d'ailleurs avoir parfois retardé légèrement sur la mode, et avoir représenté des armures ou des costumes d'un type déjà un peu ancien.

Si dans la *Marche au Calvaire* l'influence de l'iconographie italienne pourrait échapper au premier examen, elle apparaît clairement dans le *Christ devant Caïphe* (plaque n° 5). L'architecture légère, à minces colonnettes et à toiture ouvragée, est celle qu'avaient adoptée les peintres florentins et siennois du xiv^e siècle, et qu'à leur exemple les enlumineurs des pays du Nord avaient fait con-

1. *Catalogue de la collection de feu Benjamin Fillon*, Paris, mars 1882, n° 261, pl. p. 104.

2. Notons, en passant, que leur introduction dans l'iconographie française de la Crucifixion, au xv^e siècle, semble dériver aussi d'une influence italienne.

3. H. Bouchot, *Les deux cents incunables...*, n° 184, pl. 101 à 103; texte, p. 254-255.

4. Le Cabinet des estampes possède plusieurs de ces bois (Ea. 18 b).

5. Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France au xv^e et au xvi^e siècle*, Paris, in-4, t. III (1904), pl. p. 257.

6. Claudin, ouvr. cité, t. III, pl. p. 74.

naître. On en trouve maints exemples dans les manuscrits exécutés pour le duc de Berry, notamment dans les *Très riches Heures* de Chantilly, qui en montrent d'analogues dans les miniatures du Martyre de saint Marc, du Baptême de saint Augustin, ou de la Guérison du possédé¹. Ce gothique fantaisiste devint même, un peu plus tard, d'un usage courant dans l'art français, témoin une importante *Bible*



LE CHRIST DEVANT CAÏPHE, ÉMAIL PAR MONVAERNI

(Musée du Louvre.)

moralisée de la Bibliothèque Nationale², ou le *Missel* des évêques de Paris³, exécuté entre 1427 et 1447. Mais ce n'est point seulement l'architecture, c'est la composition tout entière qui rappelle ici l'Italie ; on en reconnaîtrait d'analogues dans plus d'une fresque, comme celles de Spinello Aretino à San Miniato ou au Palais de Sienne (vers 1408), et aussi dans les arts industriels dès une époque plus ancienne, comme dans le célèbre reliquaire émaillé de la cathédrale d'Orvieto,

1. P. Durrieu, ouv. cité, pl. xvi, xxvii, lix.

2. Ms. français 166 (v. la première partie du manuscrit).

3. Bibl. de l'Arsenal, ms. 621.

exécuté en 1338 par Ugolino de Sienne et ses compagnons. Mais, bien entendu, l'influence italienne se borne à l'iconographie : l'émailleur limousin aurait sans doute été incapable de s'assimiler, même s'il l'avait voulu, le style de ses lointains prototypes.

Ce même mélange de deux tendances reparait dans la *Résurrection* (plaque n° 6). Un détail important frappera d'abord : l'attitude du personnage principal ; le Christ, drapé dans un grand manteau, plane debout devant le tombeau fermé. Que reste-t-il, dans une pareille disposition, des traditions iconographiques françaises du Moyen âge ? Depuis le xiii^e siècle, tous nos artistes avaient invariablement représenté de la même manière cette scène capitale : le Christ, une jambe en avant, franchissait la paroi du sépulcre, dont la pierre était à demi écartée. Ce thème n'était d'ailleurs pas conforme aux récits évangéliques, ni à la doctrine des Pères¹, d'après qui le Christ était déjà ressuscité quand l'ange apparut et recula la pierre pour prouver aux Saintes Femmes que Jésus avait triomphé de la mort. Aussi semble-t-il qu'au xv^e siècle les théologiens se soient inquiétés de cette audace et que, sous leur influence, les artistes aient cherché à créer une nouvelle iconographie. Vers le second tiers de ce siècle on montra parfois Jésus avec une jambe en dehors et l'autre prise jusqu'à la cuisse dans le couvercle scellé. Cette disposition, plus orthodoxe, parut sans doute déplaisante et fut bientôt abandonnée ; on en vint à représenter le Christ en avant ou au-dessus du tombeau, tantôt ouvert, tantôt fermé. Ce type, qui s'imposa définitivement, semblerait avoir pris naissance en Italie : dès l'époque giottesque on y peignit le Christ planant au-dessus du sépulcre ouvert, témoin une fresque de la sacristie de Santa Croce à Florence. Pendant ce temps les pays du Nord demeurèrent fidèles à la tradition gothique : le *Missel* des évêques de Paris² montre toujours Jésus enjambant le bord du tombeau ; il en va de même pour tous les incunables que M. Bouchot a reproduits³, et aussi pour la plupart des livres allemands, comme les *Leiden Christi*⁴, imprimés probablement à Bamberg vers 1460. L'une des seules exceptions serait donnée par la *Bible des pauvres*⁵, où il

1. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen âge*, Paris, 1906, in-8, p. 115-116.

2. Peint entre 1427 et 1447 : Bibl. de l'Arsenal, ms. 621, fol. 165.

3. H. Bouchot, *Les deux cents incunables du Cabinet des estampes*.

4. R. Muther, *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance*, München, 1884, in-folio, pl. 1 et p. 5.

5. Édition en 40 planches (milieu du xv^e siècle) ; reprod. par Berjeau, 1859.

semble que le graveur ait voulu représenter le Christ avec une jambe prise dans le couvercle fermé. Monvaerni aurait donc subi, ici encore, une influence iconographique de l'Italie; en tous cas, la scène qu'il a peinte diffère notablement de celles qu'exécutaient ses contemporains. En même temps, toutefois, certains détails dénotent clairement une influence opposée. Si l'on examine attentivement la



LA RÉSURRECTION. ÉMAIL PAR MONVAERNI
(Musée du Louvre.)

ville de Jérusalem qui sert de fond au tableau, on y découvre, entre les tours, des pignons en forme d'escaliers, dont nous aurions pu déjà signaler les pendants dans le *Calvaire*, et que nous retrouverons dans la *Pitié* et la *Résurrection de Lazare*. Ce parti pris architectural, tout à fait typique, est propre aux régions de la Flandre et du nord de la France; c'est un des caractères distinctifs des maisons de Gand et de Bruges, par exemple. Aussi peut-on dire, avec M. le comte Durrieu¹

1. *Les Très riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, texte de la pl. xvi.

et M. Henry Martin¹, que les peintures ou miniatures où il apparaît régulièrement dénotent ainsi une influence ou une origine septentrionale, ce que confirment (entre tant d'autres manuscrits) maintes pages des *Très riches Heures* du duc de Berry, du *Trésor des Histoires* de la bibliothèque de l'Arsenal (ms. 5077) ou de la *Vie de saint Clément*, peinte à Metz en 1403 (Arsenal, ms. 5227). Revenant si fréquemment dans les émaux du Louvre, cette particularité prouve que Monvaerni, s'il a subi parfois pour l'iconographie l'influence de l'art italien, a, d'autre part, été en contact avec l'art septentrional, ce qui ne saurait surprendre chez un réaliste aussi intransigeant.

Pour la *Pitié* (plaque n° 7) et la *Résurrection de Lazare* (plaque n° 8) un rapprochement s'impose entre elles et deux peintures célèbres, la *Pitié* de l'hospice de Villeneuve-lez-Avignon, aujourd'hui au Louvre, et le triptyque de Nicolas Froment au musée des Offices. La disposition des deux *Pitiés* est presque identique, avec la Madeleine et saint Jean agenouillés de chaque côté du groupe principal; mais l'émailleur a disposé derrière ses personnages, au lieu du fond d'or adopté par le peintre, la croix du Sauveur et un grand paysage, avec quatre anges² volant dans le ciel³. Les deux œuvres d'art ont d'ailleurs la même intensité d'expression, le même caractère simplement tragique; elles dénotent la même façon d'exprimer l'émotion religieuse à une époque que l'on peut placer approximativement vers 1460-1480.

Pour la *Résurrection de Lazare*, il y a moins d'analogies entre l'émail et le tableau achevé par Nicolas Froment en 1461. Tous deux, cependant, ont adopté un même poncif: Jésus, debout auprès de la tombe, bénit Lazare, qu'un apôtre débarrasse des liens qui serraient ses poignets et aide à sortir du sépulcre. On doit également rapprocher de l'émail une autre *Résurrection de Lazare* attribuée à Nicolas Froment, qui faisait partie, en 1904, de la collection de M. Richard von Kaufmann, de Berlin⁴.

Le *Saint Christophe* (plaque n° 9) se rattache à une série dont l'origine paraît nettement septentrionale. La disposition générale

1. *Légende de saint Denis* (ms. publié pour la Société de l'Histoire de Paris). Paris, 1908, in-8, p. 30-31.

2. Dont deux sont nus: autre nouveauté qui dénoterait son italianisme.

3. Monvaerni a peint au moins quatre autres fois cette même scène: nous citerons seulement ici la plaque du musée de Cluny.

4. *Exposition des Primitifs français...*: Catalogue, Paris, 1904, in-8 (2^e édition), p. 39, n° 81. V. repr. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. II, p. 61.



et M. Henry Martin¹, que les peintures ou miniatures où il apparaît régulièrement dénotent ainsi une influence ou une origine septentrionale. Ce que confirme encore tant d'autres manuscrits : maintes pages des *Très riches Heures* du duc de Berry, du *Trésor des Histoires* de la bibliothèque de l'Arsenal (ms. 3077) ou de la *Vie de saint Clément*, peinte à Metz en 1403 (Arsenal, ms. 5227). Revenant si fréquemment dans les émaux du Louvre, cette particularité prouve que Monvaerni, s'il a subi parfois pour l'iconographie l'influence de l'art italien, a, d'autre part, été en contact avec l'art septentrional, ce qui ne saurait surprendre chez un réaliste aussi intransigeant.

Pour la *Pitié* (plaque n° 7) et la *Résurrection de Lazare* (plaque n° 8), un rapprochement s'impose entre elles et deux peintures italiennes. La *Pitié* de l'hospice de Villeneuve-lez-Avignon, aujourd'hui au Louvre, et le triptyque de Nicolas Froment au musée des Offices. La disposition des deux *Pités* est presque identique, avec la Madelaine et saint Jean agenouillés de chaque côté du groupe principal ; mais l'émailleur a disposé derrière ses personnages, au lieu du fond d'or adopté par le peintre, la croix du Sauveur et un grand paysage, avec quatre anges² volant dans le ciel³. Les deux œuvres d'art ont d'ailleurs la même intense d'expression, le même caractère simplement tragique : elles dénotent la même façon d'appréhender l'émotion religieuse à une époque que l'on peut placer approximativement vers 1460-1480.

Pour la *Résurrection de Lazare*, il y a moins d'analogies entre l'émail et le tableau achevé par Nicolas Froment en 1461. Tous deux, cependant, ont adopté un même poncif : Jésus, debout auprès de la tombe, bénit Lazare, qu'un apôtre débarrasse des liens qui serraient ses poignets et aide à sortir du sépulchre. On doit également rapprocher de l'émail une autre *Résurrection de Lazare* attribuée à Nicolas Froment, qui faisait partie en 1907, de la collection de M. Richard von Kaufmann, de Berlin⁴.

Le *Saint Christophe* (plaque n° 9) se rattache à une série dont l'origine paraît nettement septentrionale. La disposition générale

¹ *Légende de saint Denis* (ms. publié pour la Société de l'Histoire de Paris). Paris, 1908, in-8, p. 30-31.

² Dont deux sont nus : autre nouveauté qui dénoterait son italianisme.

³ Monvaerni a peint au moins quatre autres fois cette même scène : nous citerons seulement ici la plaque du musée de Cluny.

⁴ *Exposition de Peinture*, Musée de Berlin, 1907, in-8 (2^e édition). Paris, 1907, in-8, p. 11.



VIERGE DE Pitié. Émail par Monvèrni.

la composition est, en effet, très analogue à celle de tout un ensemble de peintures et de gravures flamandes ou du nord de la France. L'une des plus connues parmi ces pièces est une gravure sur bois de la collection de lord Spencer, datée de 1423, sur laquelle on a souvent disserté¹. Elle montre, comme l'émail, le saint drapé dans un ample manteau, portant l'Enfant Jésus sur l'épaule, et



SAINT CHRISTOPHE PORTANT L'ENFANT JÉSUS, ÉMAIL PAR MONVAERNI

(Musée du Louvre.)

appuyé sur un grand tronc d'arbre; les rives, qui se rejoignent au premier plan, limitent aussi le fleuve de la même manière assez imprévue ; on y voit aussi l'ermite qui avait converti le saint. La même disposition apparaît encore dans le *Missel* des évêques de Paris, déjà cité². Dans ces diverses œuvres le saint, coiffé ici d'un turban à l'orientale, ressemble peu aux images qu'ont tracées de lui généralement les artistes italiens.

C'est aussi du côté de l'art flamand qu'il faut chercher les proto-

1. H. Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois*, Paris, 1902, in-4, fig. p. 12.

2. Arsenal, ms. 621, fol. 382.

types de la *Cène* (plaque n° 10). D'étroites analogies rattachent, en effet, notre émail à plusieurs gravures dont l'origine septentrionale ne saurait être mise en doute. Dans une suite de la Passion en douze pièces¹, attribuée par M. Bouchot à l'art flamand-bourguignon vers 1445-1450, la *Cène* est disposée, comme dans l'émail, avec les mêmes attitudes caractéristiques de saint Jean à demi couché sur les genoux du Christ, et de Judas (?) agenouillé au premier plan devant la table. La même composition se retrouve dans une gravure en relief faisant partie d'une suite d'images d'une *Bible*², collées dans un manuscrit flamand daté de 1463 et provenant de Tongres. La disposition générale et l'attitude du saint Jean y sont identiques, tandis que Judas, s'il demeure vu de profil à gauche, se tient, non plus à genoux, mais assis sur l'extrémité du banc de droite. La ressemblance avec l'émail est encore accentuée par la sauvagerie des types, et par certaines analogies de détail, notamment dans le carrelage. Le même manuscrit contient une autre gravure de la *Cène* (en creux : fol. 87 v°), qui répète celle du folio 140, mais retournée; on l'attribue au « Maître de *Saint Érasme* ». La concordance entre ces trois pièces permet de supposer qu'elles donnent un type iconographique de la Cène courant dans les ateliers du Nord vers le milieu du xv^e siècle; ce type se rattache, comme M. Mâle l'a montré, à celui que les Mystères avaient rendu populaire³. On voit ainsi de quel côté Monvaerni avait reçu l'inspiration pour cette composition, dont nous ne connaissons actuellement aucune répétition de sa main.

Le *Christ devant Pilate* (plaque n° 11) n'est, au contraire, point unique dans l'œuvre du maître. Il a traité ce sujet au moins une autre fois, témoin la plaque de la collection de M. Kann, de New-York⁴. Il est curieux de constater que ces deux pièces n'ont d'ailleurs entre elles presque aucune ressemblance dans la disposition. Bien que toutes deux représentent le même épisode de la Passion, celui où Pilate, à la seconde comparution de Jésus, prononce la sentence de mort et se lave les mains pour s'innocenter, l'arrangement de la scène diffère complètement d'un émail à l'autre. Dans la plaque de New-York, le procureur romain, entouré de trois

1. H. Bouchot, *Les deux cents incunables*, pl. vi et p. 190.

2. H. Bouchot, *ibid.*, pl. iv, n° 6, texte p. 189-190 (Cabinet des estampes, réserve, Ea. 6, fol. 140).

3. E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France*, Paris, 1909, in-4, p. 41.

4. J.-J. Marquet de Vasselot, *An enamel by Monvaerni?* (*The Burlington Magazine*, octobre 1908, pl. p. 30).

personnages, n'a devant lui que Jésus tenu par deux bourreaux. Ici, au contraire, Pilate, assis un peu à l'écart, paraît s'adresser à la foule qui reste en dehors du prétoire, un peu en arrière de sa future victime. Ces divergences prouvent que Monvaerni n'a pas toujours représenté les scènes de la Passion d'une manière identique (comme il l'a fait cependant pour la *Marche au Calvaire*). On voudrait savoir si les deux poncifs que l'on voit ici ont été employés dans l'atelier simultanément ou successivement, si l'émailleur les a changés sans raison précise, ou parce qu'il voulait, l'un d'eux paraissant déjà archaïque, en adopter un plus conforme au goût du jour. Si vraiment il a eu ce souci, on aurait là un élément de comparaison qui permettrait d'ébaucher une classification chronologique de ses œuvres. Mais nous ne les connaissons pas encore assez exactement pour entreprendre une pareille enquête. Il faut se borner, pour le moment, à noter que la disposition du *Christ devant Pilate* adoptée ici par Monvaerni est conforme à la mise en scène de certains Mystères et notamment de la *Passion* de Jean Michel¹ :

« Ici vient Pylate dedens le pretoire. Et est a noter que il y a au meilleur du ieu ung parquet tout cloz en carre, et dedens ce parquet il y a une chaire haulte bien parée et une autre seconde chaire... Item est a noter que dedens le parquet qui est le prétoire ny a que Pilate assis en la seconde chaire et Jésus devant luy, lyé par le corps et par les braz de cordage, et tous les iuifz sont dehors du pretoyre assez loing ».

Voilà qui confirme la théorie, si brillamment développée par M. Mâle, d'après laquelle les artistes du xv^e siècle se sont souvent laissé guider par le souvenir des représentations auxquelles ils assistaient ou collaboraient.

Pour la *Flagellation* (plaque n° 12) l'émailleur n'a point cherché à varier sa formule iconographique : il s'est borné à répéter ici la composition déjà connue par la plaque de la collection Dutuit (Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris)². L'identité du « patron » ne saurait faire aucun doute, car les deux émaux sont pareils, sauf quelques variantes de détails, notamment dans les architectures : on ne voit pas, dans la plaque du Louvre, les deux figures de saints

1. *Mystère de la Passion*, par Jean Michel, édition de Vêrard, 1490, fol. G. 7 verso.

2. *La Collection Dutuit*, texte par MM. Fröhner, E. Molinier, J.-J. Marquet de Vasselot, E. Michel, H. Bouchot. Paris, s. d. [1908], in-folio, pl. xxxv.

placées dans les niches des pilastres qui encadrent la scène dans la plaque du Petit Palais, et la fenêtre du fond a, dans ce dernier émail, deux redents ornés de feuilles stylisées, qui manquent à celui du Louvre. On pourrait relever d'autres variantes de ce genre, — car les artistes anciens n'ont jamais, on le sait, pratiqué la répétition presque mécanique qui caractérise le travail moderne, — mais ce serait sans grande utilité. L'une d'elles, toutefois, mérite d'être signalée. Sur la manche d'un des bourreaux de la plaque de Dutuit, on lit en lettres d'or : MAHON. Cette inscription, qui manque sur l'émail du Louvre, doit signifier *Mahomet*, et, pour singulière qu'elle puisse sembler au premier abord, elle ne surprend point chez Monvaerni qui, parfois, a donné ainsi aux bourreaux des noms de divinités païennes, témoin la jolie petite plaque représentant le *Martyre de saint Étienne*, léguée en 1909 par M. Piet-Lataudrie au Musée des Arts décoratifs¹ : au bas du pourpoint de l'un des hommes qui lapident le saint, on lit en toutes lettres : *Jupiter*. On cherche parfois, depuis quelques années, à découvrir des signatures d'artistes dans les inscriptions tracées sur les vêtements; cette fois aucune hésitation n'est possible, et l'on ne sera pas tenté d'ajouter Jupiter et Mahomet à la liste des émailleurs français. Nous tenterons d'expliquer² pourquoi Monvaerni a choisi ces noms pour des bourreaux; il aura sans doute voulu montrer par là combien les dieux du « paganisme » étaient hostiles à la religion chrétienne, subtilité théologique qui lui aura été inspirée par quelque Mystère ou par quelque sermon.

La disposition de la scène semble avoir été courante à cette époque, car on la retrouve dans des œuvres assez diverses; pourtant, on doit noter une analogie singulière entre notre plaque et la planche correspondante dans la série de la *Passion* du « Maître de 1446 ». L'émailleur et le graveur ont représenté leur sujet de la même manière, sauf quelques variantes de détail, et avec le même sentiment réaliste³. On remarquera que dans toutes ces pièces du xv^e siècle l'ancienne tradition iconographique du xiii^e et du xiv^e siècle a été abandonnée : le Christ est attaché devant la colonne, tandis qu'auparavant il était placé derrière elle.

1. *Exposition des Primitifs français : Catalogue* : Émaux, n° 242, p. 91; — Gaston Migeon, *La Collection de M. Piet-Lataudrie* (*Les Arts*, août 1909; fig. p. 14).

2. *Revue de l'art chrétien*, 1910.

3. *Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog...*, t. I, pl. xiv, n° 37.

Quant à la façon dont le fond de la salle est décoré, — par une étoffe à grosses fleurs stylisées, tendue à mi-hauteur, — elle revient fréquemment dans l'art du ^{xv}^e siècle; le *Missel* des évêques de Paris en contient plusieurs exemples, et cette disposition semble être devenue encore plus fréquente ensuite, comme le prouveraient



LA FLAGELLATION, ÉMAIL PAR MONVAERNI

(Musée du Louvre.)

entre autres un *Christ* debout, gravé sur bois¹, ou une *Vierge* de l'*Histoire du chevalier Oben*, imprimée à Lyon vers 1480².

*
* *

On voit, par cette étude incomplète, combien d'observations suggèrent les curieux émaux acquis par le Louvre. Les détails que

1. Art allemand, vers 1470-1480. Cabinet des estampes, réserve, Ea, 16. — Reproduit par Hirth et Muther, *Meister-Holzschnitte in vier Jahrhunderten*, Munich, 1893, in-4, pl. 12 a.

2. Reprod. dans Claudin, *Histoire de l'imprimerie en France*, vol. III, p. 47.

nous avons signalés prouvent que les artisans limousins de la seconde moitié du ^{xv}^e siècle ont subi diverses tendances, qu'un examen attentif permettrait de reconnaître dans bien des œuvres françaises de ce temps. Se superposant à ce que l'on pourrait appeler l'ancien fonds de la tradition gothique, des influences variées modifient plus ou moins profondément les enseignements transmis par le ^{xiii}^e et le ^{xiv}^e siècle. Aussi avons-nous dû signaler tantôt des types iconographiques nouveaux, dus à une influence encore mal définie de l'art italien¹; — ailleurs, des détails d'architecture empruntés à un art plus septentrional, qui prouvent que les modèles flamands pénétraient jusqu'à Limoges; — en d'autres cas, des compositions qui s'expliquent par l'influence de la mise en scène des Mystères.

Encore n'avons-nous guère étudié ces émaux qu'en eux-mêmes pour ainsi dire, et isolément. Il resterait à déterminer quelle place ils occupent dans l'œuvre complet de l'émailleur que nous avons continué à désigner sous le nom de Monvaerni. C'est là un travail plus complexe, mais que nous espérons entreprendre un jour.

J.-J. MARQUET DE VASSELLOT

1. V. E. Bertaux, *L'Art religieux de la fin du Moyen âge, à propos d'un livre récent* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1909, t. II, p. 135).





SARCLEUSES DE LIN, PAR M. ÉMILE CLAUS (1887)
(Musée d'Anvers.)

PEINTRES CONTEMPORAINS

ÉMILE CLAUS

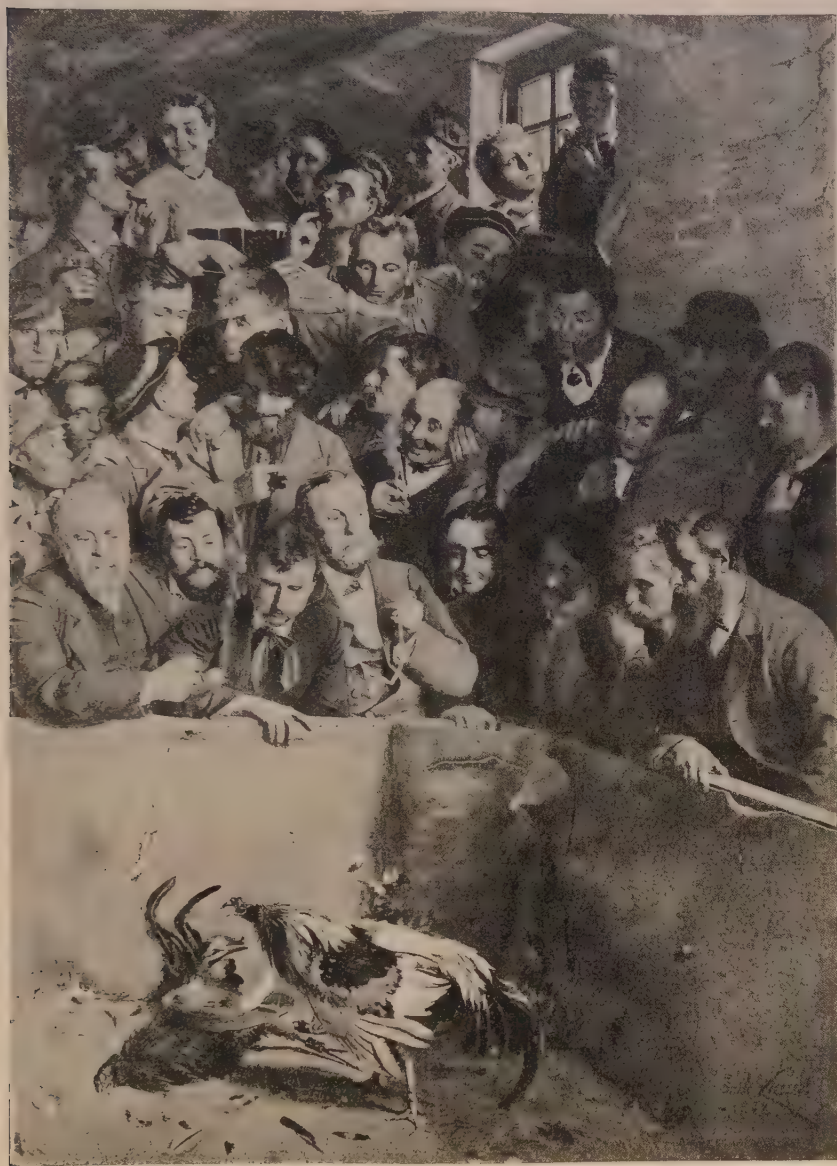
UN des traits particuliers du caractère flamand a, de tout temps, été sa double inclination vers les grasses réalités et vers la contemplation idéale. C'est ainsi que la peinture oppose, au xv^e siècle, les évocations mystiques d'un van der Weyden aux triviales facéties d'un Bosch. De nos jours, un contraste analogue s'accuse, en littérature, entre un Maeterlinck ou un Rodenbach, qui cherchent le sens mystérieux de la vie, et un Lemonnier qui s'attache à l'exprimer dans ses énergies et sa succulence. Souvent une même personnalité présente les deux tendances, et Rubens montre au plus haut degré l'union d'une imagination lyrique et d'une sensualité ardente. A l'heure qu'il est, une alliance plus contradictoire encore se constate chez le peintre Frédéric, sur le chevalet duquel alternent les scènes tirées de la vie agricole et ouvrière, avec toutes les déformations et les tares que l'hérédité du labeur manuel imprime à la race, et les visions riantes d'une sorte de paradis peuplé d'enfants agiles aux chairs rosées.

Le même contraste, bien que moins accusé, se remarque chez l'artiste que nous allons étudier, M. Émile Claus; mais au lieu de séparer son œuvre en deux parties nettement opposées, il préside au traitement de chacune de ses toiles. Prosateur réaliste par la nature de ses sujets, empruntés à la vie familière de la campagne et à l'aspect quotidien des lieux et des choses, M. Claus est poète par le choix des moyens dont il se sert pour les traduire. Attiré en effet chaque jour davantage par la vie mouvante et diverse que le jeu des éléments communique aux formes en elles-mêmes inertes, il a dû se créer une technique rapide, vibrante, nerveuse, et comme spiritualisée, pour exprimer ce qu'il y a de plus instable et de plus fugitif dans la nature, la caresse d'un rayon sur les herbes, la ride d'un coup de vent sur l'eau, la montée d'une brume aspirée par le soleil, tout ce qui lui donne par instants comme l'animation et le sourire d'une face humaine.

Ce n'est pas sans tâtonnements ni sans labeur que M. Claus s'est élevé peu à peu de la littéralité photographique du rendu à l'interprétation synthétique qui fait la valeur et assure la durée de ses ouvrages. Le lecteur suivra avec sympathie son long et victorieux effort pour tirer une poésie de la nature, sans nul embellissement artificiel, par une compréhension toujours plus profonde de l'unité de ses éléments et de la constance de ses lois.

M. Émile Claus est né à Vive-Saint-Éloi, dans la Flandre, en 1849; ses parents tenaient un petit commerce de poterie commune. Tout enfant, la Lys servit à ses amusements : baignades, canotages, glissades, etc., et ses *Oiseaux de glace* du musée de Gand sont sortis du vif souvenir qu'il a conservé de ce dernier exercice. Le goût du dessin s'étant éveillé en lui de bonne heure, il obtint d'aller suivre le dimanche assez loin, à Wareghem, un cours professé d'après les moulages; mais comme il lui fallait parallèlement un métier « sérieux », il fut successivement garçon de courses chez un pâtissier, puis, la vocation de Carême lui faisant sans doute défaut, piqueur au chemin de fer. Il finit néanmoins, à force d'obsessions, par persuader ses parents de laisser libre cours à ses goûts artistiques. Arrivé à Anvers, il coloria d'abord des figures de sainteté pour les chapelles des couvents, tout en dessinant le soir à l'Académie, d'après le plâtre; il passa ensuite dans la classe de dessin d'après nature, où Verlat faisait travailler les élèves devant des chiens pendus vivants et fixés ensuite dans la pose, avant la raideur cadavérique. Il gagna sans effort tous ses grades, et fut admis à concou-

rir pour Rome. Mais le spectacle de la vie ambiante l'attirait passionnément; il renonça à s'expatrier et exposa pour la première fois à



COMBAT DE COQS EN FLANDRE, PAR M. ÉMILE CLAUS (1882)

Gand, où son portrait du statuaire Joris attira l'attention. Il fit du « genre », des sujets sentimentaux : deux enfants en haillons accroupis devant le soupirail odorant d'un hôtel, avec un riche équi-

page stoppant sur le côté. M. Claus s'était d'abord fixé à Anvers, dont il peignit en 1879 la place de la Commune par la pluie; mais, la même année, une crise de passion pour l'art farouche, fauve et pétrifié de Verlat l'emporta en Espagne et au Maroc; on en trouve la trace au seuil de son atelier, dans deux moricauds en burnous blanc, accroupis sur des nattes, contre un miroir où pendent un instrument à cordes et des castagnettes de fer, qu'il peignit à Tlemcen.

Le premier grand effort d'art de M. Claus date de 1882; c'est le *Combat de coqs en Flandre*, où il groupa dans une salle de cabaret, le long d'une balustrade recouverte de toile, trente-cinq personnages de dimension naturelle, ou peu s'en faut, entassés sur des gradins et suivant, dans toutes les attitudes de la curiosité, de la passion, de la cupidité, le duel tragique de deux pauvres volatiles. L'œuvre témoignait d'un effort considérable de caractérisation, avec ses types pris sur nature; l'exécution un peu lourde et uniforme, la tonalité foncée, « jus de pipe », du tableau n'y doivent pas faire méconnaître de remarquables qualités de savoir et de métier.

Mais, cette même année, le peintre avait fixé sa destinée en pleine nature agreste, à Astene, au bord de la Lys, qui roule à fleur de sol ses eaux claires et lentes; l'humidité continue entretient dans la terre grasse une végétation luxuriante. La portion de pré que M. Claus transforma en propriété d'agrément fut laissée par lui à l'état natif, mais des transplantations d'essences agrestes, des semis capricieux y développèrent vite une flore luxuriante mêlant les plantes d'agrément aux espèces sauvages, et l'on y vit bientôt fleurir pêle-mêle la campanule jaune paille de l'œnothère, l'ombelle rosâtre de l'eupatoire, l'aster de Belgique qui ressemble à la glycine, la balsamine géante dite *sensibilis*, la tanaïsie dont la fleur jaune sent l'absinthe; de la berge, des roseaux voraces débordent sur le verger, mêlés à de grands chardons dépassant deux mètres, et encadrent la flore habituelle des jardins campagnards : phlox, pétunias, reines-marguerites, pavots, œillets, coquelicots de toutes nuances, et ces nigelles bleu pâle que leur houppe velue fait nommer « demoiselles en cheveux ». Laissé à l'état vierge, crevassé par les terriers des lapins, tout bourdonnant du vol des abeilles; friandes du sarrasin à l'odeur miellée semé à leur intention, s'émaillant çà et là de l'ocellure cloisonnée des paons familiers, le jardin entoure une maison basse de paysans successivement grossie d'étages et d'annexes. La Lys coule sous les fenêtres, plate et paresseuse, entravée dans son cours par les barrages destinés à retenir les eaux contaminées par le

rouissage du lin, que des canaux spéciaux emportent vers la mer, à Heyst. L'hiver, l'eau délivrée de ses entraves, roule à pleins bords ses eaux grossies, les brumes qui en émanent traînent sur les berges où frissonnent les grêles silhouettes dénudées des saules, des trembles et des peupliers. Sous ce vaste ciel, où nulle masse opaque n'arrête le regard, la lumière est reine, prodigieusement épandue, auréolant toutes choses de sa splendeur changeante, ou perçant avec peine, en traînées blafardes, la lourde grisaille des nuées.



LE BATEAU QUI PASSE, PAR M. ÉMILE CLAUS (1883)

Ce paradis terrestre devint bientôt, avec ses « motifs » et ses perspectives, le thème fondamental de l'œuvre de M. Claus, ou plutôt son centre de rayonnement, l'artiste se plaisant à étendre ses prises sur les routes plantées, parcourues des bestiaux, sur les champs où les mille « façons » de la terre mettent une animation périodique et diverse. Il eut ainsi, pour ses géorgiques peintes, un cadre étendu, varié, où les besognes actives du labour, des semailles, de la récolte, s'opposent au nonchaloir heureux, à la libre et désordonnée paresse du jardin.

Dès 1883, Astene fait son apparition dans sa peinture avec *Le Bateau qui passe* ; c'est, sur l'eau claire qui reflète la file des peupliers de la rive, une péniche tirée à la cordelle, que contemplent de la berge trois gamins vus de dos. Le mariage des figures et du pay-

sage est déjà excellent dans cette toile, où la lumière sent encore trop le jour froid de l'atelier. Les années 1884-85 montrent le peintre à l'œuvre sur son domaine, qu'il explore et détaille avec la joie enivrée de la première possession, dans *Quand fleurissent les lichnis*, *La Récolte du lin*, *Le Passage d'eau*, *Le Vieux jardinier*, *Les Chardons*, *L'Automne*, *La Garde-Barrière*, *Faneuse*, *Crépuscule*. En 1887 éclôt un ouvrage considérable, peint sur nature, sans aucun modèle d'atelier, en utilisant des esquisses prises d'après les humbles tâcherons que l'artiste a sous les yeux : enfants, vieillards, femmes, jeunes ou cassées ; il les montre à genoux, accroupis, couchés même à plat ventre sur la terre, pour leur méticuleuse et énervante besogne, consistant à débarrasser les frêles pousses du lin de toutes les mauvaises herbes qui les étoufferaient. Le tableau ne compte pas moins de seize figures étudiées avec la même conscience que les spectateurs du *Combat de coqs*, dans une lumière gris pâle dénonçant l'hésitant éveil du printemps.

Cet ouvrage fut très remarqué à Paris ; le nom de Claus commença à se répandre, ses œuvres trouvèrent des amateurs empressés ; sa production, cantonnée désormais dans le cercle des occupations agrestes, dans le cadre de nature élu et disposé par son libre choix, prit la régularité d'une fonction vitale. Nous ne saurions en donner le détail ; qu'il nous suffise d'insister sur les toiles présentant une réussite particulière, ou une orientation nouvelle.

Le succès des *Sarcleuses de lin*, entrées au musée d'Anvers, se doubla de celui du *Pique-nique*, acheté la même année par le Roi des Belges. Par une disposition renouvelée du *Bateau qui passe*, M. Claus y présente, de dos, une douzaine de paysans regardant, sur la rive opposée de la Lys, l'accostage d'un yacht de plaisance, qui vient de débarquer toute une société d'élégants en toilettes claires, fort affairés aux préparatifs d'un déjeuner sous les arbres. Le piquant contraste de ces deux « humanités » en vis-à-vis fit plus pour le tableau que ses qualités techniques, frappantes pourtant, et que la joie lumineuse qui y éclatait. La Lys fournit à M. Claus, la même année, dans une autre partie de son cours où elle s'évase entre des berges nues, le motif tranquille d'un vieux pêcheur allumant sa pipe, sur un bachot amarré ; la calme nappe de la rivière y reflète le ciel en une impression de solitude silencieuse excellemment rendue. Ce tableau remporta une première médaille à l'Exposition Universelle de 1889.

De 1890 date une toile considérable, aux figures de grandeur

naturelle, montrant, sous un ciel gris de matin d'automne, la récolte des betteraves, dans un champ bordé par la rivière; quatre hommes en blouse, coiffés de casquettes de laine et chaussés de sabots, déterrent à coups de bêche les volumineux tubercules,



LE PONTON D'AFSNÉ, PAR M. ÉMILE CLAUS (1892)

(Musée de Dresde.)

qu'attend à quelque distance une charrette attelée de bœufs, tandis qu'une femme, s'interrompant, souffle dans ses doigts pour les réchauffer. L'activité vigoureuse des personnages n'est pas moins bien traduite en cette vaste page, que le milieu de nature dépouillée et frileuse où ils s'affairent. Cela a la netteté d'un document.

Néanmoins M. Claus devait en rester là de ces procès-verbaux

strictement littéraires. Peut-être pensa-t-il que la photographie ferait aussi bien l'affaire, sans pareille dépense de temps et d'énergie. Sa vision, en effet, évoluait, et la représentation littérale des choses ne lui paraissait plus matière d'art, qu'à condition qu'un élément de poésie, un prestige s'y incorporât. Durant ses longues stations sous le ciel mobile des Flandres, une chose l'avait frappé, au point d'éveiller en lui une nouvelle conception de son art : le rôle magique et transfigurateur de la lumière.

Le poète qu'il sentait tressaillir en lui, à côté de l'observateur attentif et sympathique de la vie laborieuse, n'avait point encore pris conscience de son rôle, ni défini ses moyens d'action. La lumière allait les lui donner. Avec son aide, sans introduire dans les labeurs rustiques les élégances convenues, la rhétorique humanitaire qui déparent tant de toiles bruyantes, il réaliserait ce rêve de dégager des humbles besognes nourricières, si dignes du respect attentif et de l'active sollicitude de l'art, l'étincelle, l'auréole dues aux fronts généreux et aux œuvres augustes.

Non que la transformation qui s'opère dès lors dans sa peinture ait été le résultat d'un calcul réfléchi : il y a plus d'instinct que de raisonnement dans la genèse d'une carrière artistique. Mais l'accentuation du mouvement impressionniste, qu'il avait côtoyé et étudié durant un séjour à Paris, les magnifiques conquêtes d'un Claude Monet sur le domaine de l'inexprimé, lui montraient sa voie et lui traçaient son rôle. Il eut l'intuition très nette de l'œuvre à entreprendre, du progrès à effectuer. La Nature des impressionnistes est le plus souvent inanimée ; tout à la jouissance de disposer au gré de leur vision, de fixer le jeu rapide des molécules lumineuses, ils trouvent dans l'atmosphère et dans l'eau le domaine d'élection de leurs recherches ; l'arbre, par sa mobilité frissonnante, s'y prête encore complaisamment. La forme humaine y répugne davantage, par la densité de ses tissus et la permanence de ses contours. D'où le peu d'importance assignée à l'homme dans la plupart des toiles impressionnistes.

Dessinateur excellent des formes, muni d'une exacte connaissance de leurs volumes, de leurs attaches, Claus était par là même affranchi de ces timidités et de ces réserves. Il se donna donc pour tâche d'élargir le domaine de l'impressionnisme, et, tout en assurant à son œuvre le bénéfice d'une construction plus rigoureuse des terrains, des objets naturels, d'y adjoindre la vie de l'homme à celle des éléments, et de les associer aussi étroitement dans ses toiles



VACHES TRAVERSANT LA LYS, PAR M. ÉMILE CLAUS (1899)

(Musée de Bruxelles.)

qu'ils le sont dans la réalité. Sa voie était dès lors tracée. Son rôle original et fécond commençait. La *Drève ensoleillée*, du musée de Bruxelles, exposée en 1891, marque sa première étape. Des vaches s'avancent de leur allure lente et balancée, sur une route bordée de hêtres formant berceau. Le soleil, haut sur l'horizon, fait pleuvoir par les interstices du feuillage des taches de clarté sur le pelage des bêtes et sur le sol, où elles dessinent, avec l'ombre portée des arbres, un réseau mobile aux mailles inégales. La tiédeur de l'atmosphère, le doux branle des choses sous son attouchement léger, sont merveilleusement exprimés dans cet ouvrage.

L'année suivante, l'artiste aborde un thème tout différent : des communiantes débouchent d'une église de briques dans une ruelle cailloutée que bordent de hauts murs. C'est Pâques; les arbres dénudés projettent sur le sol la silhouette déchiquetée de leurs branchages, le blanc des robes de mousseline palpite et bleuit dans la demi-teinte émanée des murs, ou s'exalte dans l'ensoleillement de la placette qui précède. Cette adolescence à l'éveil timide forme avec les premières éclaircies du ciel une harmonie délicate, dont la subtilité parle à l'esprit autant qu'à l'œil. Le *Ponton d'Afsné* (Musée de Dresde), où rumine une vache, dans les dernières tiédeurs de l'automne, ramène Claus au paysage pur. En 1893 c'est *L'Écluse d'Astene*, et ses rangées de bornes d'un blanc vif, sous le grêle réseau des arbres défeuillés, avec la grisaille clapoteuse de l'eau, où la bise de février semble hérissier des écailles; c'est aussi, à l'heure du midi, la maison du peintre, au crépi bariolé du reflet des fondaisons et des branchages. Nouvel effet de février, en 1895, avec une ligne de canards blancs remontant de la Lys, le long d'un sentier tout craquant et lustré de gel (Musée de Berlin). Le tableau intitulé *Sérénité* (Musée d'Odessa) date de 1897; c'est la Lys encore, paraissant au soleil, qui tire d'elle une buée dorée où tous les contours se veloutent et s'estompent.

La même année l'artiste fit un premier séjour d'été à Zuid Beveland, aux bouches de l'Escaut, et se plut à y peindre les fidèles servantes de la maison, deux accortes filles, Kaatje et Janneke, assises sur la digue, dans leurs atours du dimanche, et baignées de reflets versicolores. Il devait retourner deux fois encore dans la Zélande, dont l'atmosphère saturée le séduisit, avec la belle enveloppe qu'elle donne aux tons.

L'année 1899 vit se réaliser son plus magistral effort, les *Vaches traversant la Lys*, aujourd'hui au musée de Bruxelles, qui les





PÂQUES

Lithographie originale de M. Emile CLAUS.

racheta 20 000 francs à l'amateur américain, leur premier propriétaire. Le peintre, assistant au spectacle quotidien du changement de pâturage des vaches, avait admiré les lumières soudaines, les ardents reflets que l'agitation de l'eau allumait sur leurs pelages, comme la variété et l'imprévu des mouvements que la nage en troupeau, tout ensemble contenue et activée par le cri et le fouet des bouviers, déterminait chez les énormes bêtes effarées. Mais la rapidité du spectacle lui opposait des difficultés extrêmes; il dut, des semaines



AUTOMNE, PAR M. ÉMILE CLAUS (1902)

(Galerie d'art moderne, Venise.)

durant, dans sa barque secouée par les remous, prendre hâtivement, pendant la courte scène, des notations colorées et fragmentaires qu'il relia ensuite les unes aux autres, jusqu'à ce que la composition entière s'édifiât. L'éclat et la vie de ce tableau sont extraordinaires, les colorations en ont le lustre et le chatoiement des gemmes, les larges moires lumineuses de l'eau ajoutant leur diaprure à la marqueterie polychrome des robes. On a pu y critiquer la dispersion de l'effet, mais elle semble inhérente à la nature du spectacle représenté, dont l'animation confuse et désordonnée est un des caractères essentiels.

M. Claus se reposa de ce formidable ouvrage avec des notations de détails, tels ce *Vieux sapin*, de 1900, dont un coup de lumière mor-

dore magiquement le tronc, ou des effets paisibles et stables, comme sa *Rue de village*, dallée de taches lumineuses filtrant des ramures. La *Cueillette des pommes*, de 1901, montra, dans le verger ensoleillé, deux figures grandeur nature, homme et femme, s'affairant, sous la pluie des rayons reflétés aux verdure, à mettre en corbeilles les beaux fruits vernis qui glissent et s'échappent. La *Route dorée*, de 1901 (à M^{me} Paquin), la charrette à bœuf passant sous les arbres dont le soleil d'automne fait flamber le feuillage (Galerie d'art moderne de Venise), étaient de nouvelles variations sur les thèmes aimés. Mais la *Récolte du lin*, de 1904 (Musée de Bruxelles), rassembla toutes les observations éparses du peintre en une large composition, où une dizaine de travailleurs, dans une atmosphère incandescente, arrachent et bottellent les minces tiges précieuses, qui semblent leur flamber aux mains; le ciel presque blanc, comme une plaque chauffée, accentue encore l'éblouissement de cette toile, qui fait littéralement cligner des yeux. De la même année datent *Les Ormes au canal*, avec l'écluse en perspective, d'une mise en toile très pittoresque.

En 1906, M. Claus fit à Venise, en compagnie de son ami Le Sidaner, un séjour de plusieurs mois, d'où il rapporta diverses vues de Santa Maria della Salute, du cimetière de Murano, etc. Il eut entre temps le désagrément, dessinant près d'un ouvrage militaire, de se voir interpellé et appréhendé comme espion, au grand scandale des artistes, dont l'universelle protestation lui valut la liberté et des excuses. 1907 vit succéder à des impressions de froid crépitant, comme le *Matin de mars* sur la Lys aux berges givrées, une scène de *Moisson* toute tassée sous un ciel immense, dont la voûte, aux cumulus aveuglants, darde des souffles de fournaise. Bien différente est cette impression d'un matin de septembre, *La Rosée* (1908), où, par le treillis léger d'une haie d'arbres, glisse obliquement une lumière fraîche, sur l'herbe épaisse, toute lustrée de rosée, que pâturent avidement les canards; elle fut suivie d'un effet d'automne, la toile intitulée *Les Asters*, dont la large nappe fleurie, d'un bleu de violette de Parme, éclate, comme un bouquet de fête, sur la tenture déjà fanée des chardons formant premier plan à la rivière.

Toutes ces œuvres, créées dans la joie, se ressemblent par un trait commun : la spontanéité apparente. M. Claus sait conserver à l'œuvre longuement élaborée la fraîcheur de l'ébauche. Les tâtonnements de la composition, de la mise en place, la fusion laborieuse des études de détails s'y dérobent sous un air de facilité expédi-



MIDI

Carte de l'origine de H. Enile CLAUD



MIDI.

Lithographie originale de M. Emile CLAUS

tive et riante. Cette impression est due, en premier lieu, à la largeur de l'exécution, qui s'en tient aux masses principales, indiquées elles-mêmes par les accents essentiels, sans jamais rien dire d'inutile, et comptant sur l'œil du spectateur pour compléter une indication jetée, plutôt que de le fatiguer par des répétitions et des insistances. Elle résulte encore de l'extrême fraîcheur de la coloration qui, procédant suivant la formule impressionniste, par tons purs, simplement



LA RÉCOLTE DU LIN, PAR M. ÉMILE CLAUS (1904)

(Musée de Bruxelles.)

juxtaposés, sans mélanges, donne à ses toiles un aspect de choses saisies et enlevées dans le vif de la sensation.

Cette impression se dégage même de ses portraits, presque tous peints en plein air, dans le heurt léger des reflets, qu'il s'agisse de celui du célèbre critique et romancier belge Camille Lemonnier, dont l'amitié a consacré à M. Claus un ouvrage attachant, et qu'il représenta debout dans un champ, parmi les moyettes, ou de jeunes femmes dont plusieurs sont ses élèves, telles M^{lle} Jeanne Montigny assise dans le jardin, un carton à dessin sur les genoux, M^{me} Anna de Weert dans un bateau amarré, son bloc à dessiner à la main. Par une exception qui a son sens caché, M^{me} Claus, type accompli de la maîtresse de

maison attentive et ingénieuse, a été peinte par son mari dans l'intérieur du *home* dont elle est l'âme.

Une visite au musée de Bruxelles — où les œuvres de M. Claus voisinent avec celles des plus grands de ses devanciers dans le paysage, qu'il s'agisse de Louis Dubois, Théodore Baron, Hippolyte Boulenger, les maîtres de la génération nourrie de l'inspiration de Courbet, comme du groupe plus récent que forment A. de Knyff, Marie Collart, M^{lle} Bernaert, ou enfin de Verstraete, Frédéric et Laermans qui y donnent à la figure une importance égale à celle du milieu de nature, et ont ainsi un lien de plus avec Claus — fait ressortir avec évidence l'innovation capitale dont il a été l'auteur. Tous ses devanciers et la plupart de ses émules représentent la Belgique comme un pays sombre, où des nuages lourds de pluie interceptent les rayons solaires, où des brumes pesantes noient et attristent les lignes du paysage, qu'une rare filtrée de lumière, un rayon mouillé dote seulement par intervalle d'une sorte d'animation furtive et de gaieté vite enfuie.

M. Claus, au contraire, voit son pays « blond », il n'est à ses yeux nuée, vapeur qui ne tamise de la lumière ou ne se frange de quelque vive dorure; il n'est couvert que la clarté ne perce, rideau d'arbres où elle ne se joue. Même les jours d'hiver, où les formes dénudées de la nature évoquent des images de destruction et de mort, empruntent à la réverbération de la neige ou du grésil de quoi envelopper le paysage d'une sorte d'aube mystique. Bien plus, dans ce domaine d'élection des drames atmosphériques qu'est la Flandre, la lumière perpétuellement brisée au prisme innombrable des gouttes en suspension, au lieu de noyer choses et êtres, comme celle des pays chauds, sous une nappe monochrome et aveuglante, se disperse en irisations, en étincelles, projetant de toutes parts à la ronde comme des éclats d'arc-en-ciel.

Cette transfiguration du pays de Flandre en une sorte de « palais des merveilles », illuminé de mille feux changeants, n'est point un paradoxe. Il a suffi à M. Claus, pour la réaliser, d'une attention toujours soutenue à guetter les moments, à fixer sur nature, sans le moindre artifice, les minutes fugitives où la roue tournante lance sa pluie de fusées. Il a dû, pour cela, innover des pratiques spéciales : levé avant le soleil, il est à son chevalet dès le premier rayon, prêt à le saisir au passage dans sa capricieuse et soudaine visite; dès que l'effet change, il clôt la séance, remise au lendemain, à pareille heure, si le temps est le même; en sorte qu'une toile s'espace sur vingt ou trente matinées, séparées souvent les unes des autres par

huit jours de brume ou de pluie. Aussi a-t-il toujours une douzaine de thèmes en train, représentant des effets différents, et il les poursuit alternativement, selon la surprise qu'amène avec lui chaque jour qui vient. Il apporte ce même scrupule de conscience à reproduire les phases du labeur humain; ce sont uniquement les paysans d'alentour qui défraient les tableaux d'action; connu et aimé de tous,



LA ROSÉE, PAR M. ÉMILE CLAUS (1908)

il les peint au vif de leur besogne, demandant seulement à tel, qui jamais ne s'y refuse, instruit de la libéralité du peintre, de prolonger une attitude, de recommencer un mouvement.

Ainsi se poursuivent, avec une patience et une conscience admirables, ces géorgiques peintes de la Flandre qui dotent peu à peu nos voisins d'un cycle de représentations sans analogues pour leur véracité, leur abondance toujours diverse et la magnifique technique d'une œuvre où chaque goutte d'eau du ciel se cristallise en pierre précieuse.

■
HENRY MARCEL



LE PEINTRE D'AUJOURD'HUI ET LE PEINTRE D'AUTREFOIS
LITHOGRAPHIE PAR EUGÈNE LAM

LES CONDITIONS SOCIALES DE LA PEINTURE SOUS LA MONARCHIE DE JUILLET

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

X. — LA CRITIQUE D'ART



Le retentissement des expositions et le goût manifesté par le public pour l'art eurent pour conséquence le développement de la critique². Sans doute sous l'Empire et sous la Restauration, des hommes comme Thiers ou Guizot n'avaient pas dédaigné de communiquer leurs réflexions esthétiques; des critiques distingués, Kératry, Vitet ou Delécluze, avaient acquis la notoriété; des ouvrages spéciaux, comme les *Annales du Musée* de Landon ou les études de Jal, des brochures,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, t. III, p. 95 et 217.

2. On conçoit que sur un sujet aussi ample, nous nous bornions ici à quelques vues générales. — Voir les réflexions de Sainte-Beuve en tête de son troi-

avaient été consacrés aux expositions; mais les Salons étaient plus rares, les journaux moins nombreux et moins répandus, le public moins avide, et la littérature d'art tenait, en somme, peu de place.

A partir de 1831, il n'est pas un journal, une revue qui se croient autorisés à négliger de tout point le Salon, les plus indifférents lui consacrent au moins un article. Les brochures, les études publiées ou réunies en volumes se multiplient et certaines publications prennent un caractère de grand luxe¹.

La critique est souvent exercée par les plus célèbres ou les plus notoires des contemporains. Des poètes, Alfred de Musset, Auguste Barbier, Baudelaire; des prosateurs, Alphonse Karr, Mérimée, Champfleury, Émile Souvestre; des hommes politiques, Victor Schœlcher, Eugène Pelletan, Félix Pyat, écrivent des *Salons*. Les critiques littéraires, Jules Janin, Gustave Planche, Louis Peisse s'emparent de ce domaine. Enfin quelques écrivains se créent une réputation uniquement ou surtout par la critique d'art, tels Thoré, Alexandre Decamps, Prosper Haussard ou Paul Mantz. Par-dessus tous domine Théophile Gautier, dont les feuilletons ont un succès retentissant et légitime.

Les *Salons* ne sont pas improvisés, comme ils l'ont été depuis. Les écrivains prennent leur temps; ils annoncent parfois, dans un article préparatoire, leur impression générale, puis ils prennent huit à dix jours



THÉOPHILE GAUTIER
BALZAC ET PAUL FOUCHER
AU SALON DE 1843
DESSIN DE PLATTIER

sième article sur Théophile Gautier (*Nouveaux lundis*, t. VI, p. 315 et suiv.) et le livre de Petroz, *L'Art et la critique en France depuis 1822* (1875).

1. La bibliographie des Salons de cette époque est très difficile à établir. La plupart d'entre eux, même écrits par des auteurs de premier ordre, n'ont jamais été réédités. Si le médiocre *Salon de 1836*, d'Alfred de Musset, est constamment réimprimé dans ses œuvres complètes, les Salons de Gautier ou de Thoré restent enfouis dans les collections de journaux, collections lacunaires dans les plus grandes bibliothèques publiques. A. de Montaiglon a donné une bibliographie qui demeure précieuse mais fort incomplète (*Le Livret de l'Exposition de 1673, suivi de la Bibliographie... des Salons de 1673 jusqu'en 1851*, Paris, 1852). M. Maurice Tourneux, qui a déjà traité la question au point de vue spécial des critiques de Delacroix, doit publier prochainement une bibliographie de notre période dans le *Bibliographe moderne*. Il rendra ainsi un signalé service aux travailleurs.

avant de continuer. Leurs articles se succèdent, de semaine en semaine; parfois ils sont plus espacés; souvent l'analyse n'est pas terminée lors de la clôture du Salon. Parfois aussi les événements politiques débordent, empiétant sur le feuilleton réservé à la critique, et la suite se trouve brusquement ajournée ou définitivement supprimée¹.

C'est Théophile Gautier qui, le premier, donne l'exemple d'une série d'articles se succédant, jour par jour, sans interruption, articles où se déploie une verve magnifique et où, nulle part, ne se sent l'improvisation; encore attend-il huit jours pour partir de ce train et l'on peut le soupçonner sans invraisemblance d'avoir écrit à l'avance sa copie.

Qu'il soit professionnel ou qu'il touche à l'art par distraction, le critique aime à étaler son érudition et ses connaissances esthétiques. Volontiers il se livre à des dissertations subtiles; souvent son étude débute par des considérations sur l'histoire de l'art, soit qu'il se contente de reprendre le mouvement de l'art français depuis le xviii^e siècle, soit qu'il se perde dans la nuit des temps et invoque, non sans incertitude, les Byzantins. Il aime, — et Théophile Gautier lui donne l'exemple de ce travers, — évoquer, à toute occasion et hors de toute occasion, les maîtres du passé, illustres ou à peu près inconnus, Titien ou Bizamano².

Par contre, bien qu'il émaille volontiers sa prose d'expressions de métier³, il insiste peu sur les questions techniques, sans doute parce qu'il les connaît mal⁴. Les pages admirables et divinatrices que Baudelaire a consacrées à la couleur, dans son *Salon* de 1846⁵,

1. Dans les *Débats* de 1841, le *Salon* par Delécluze a commencé le 21 mars; le second article est du 4 avril, le troisième du 24; Delécluze se plaint amèrement de ce retard. En 1838, A. Decamps annonce, dans le *National*, l'examen des œuvres de Granet, Roqueplan, etc.; son feuilleton reste interrompu.

2. Roger de Beauvoir, dans le *Salon de 1836* (*Revue de Paris*, p. 169-172), à propos d'un tableau d'A. Hesse, nommé Ghirlandajo, Gozzoli, Giorgione, Salaï et fait la biographie de Léonard; plus loin il cite, à propos de Vernet, Salvator Rosa, van der Meulen, Bourguignon, Le Brun; à propos de Roqueplan, Terburg, Gérard Dou, Hobbema et Ruisdael; — L. Viardot, dans le *Salon de 1835* (*National*, 13 avril 1835), fait une dissertation sur le portrait en invoquant Titien, Velasquez, Rembrandt, van Dyck.

3. Francis Wey plaisante ce travers dans *L'Ami des Artistes* (*Les Français peints par eux-mêmes*, 1840, t. I, p. 236).

4. Louis Peisse, dans le *Salon de 1842* (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1842), reproche à ses confrères « l'influence prédominante des idées et du goût littéraires, l'application trop exclusive des formules de la poétique générale aux productions des arts plastiques et l'influence des notions empruntées directement à l'étude spéciale de ces mêmes arts ».

5. *Curiosités esthétiques*, p. 87 et suiv.

sont, en ce point, exceptionnelles. Malgré les complaisances inévitables et les « camaraderies effrontées¹ », la critique est faite, le plus généralement, avec un grand sérieux. Celui qui la pratique ne se résigne pas à être « un écho plus ou moins intelligent du public », il ne lui suffit pas d'appliquer à l'examen de l'œuvre d'art « un esprit intelligent et sensible », il cherche derrière les tableaux des doctrines et, dans une période de lutte, il prend une position de combat. On peut sourire de son ton pédantesque, des leçons qu'il donne au public et aux artistes; il a tort de rendre des arrêts et des oracles et de parler de sa « mission ». Mais il a raison de réfléchir sur son rôle² et de l'estimer important. Comme le dit Thoré³, il tient « la partie *dogmatique* dans la religion de l'art ». C'est à lui qu'il appartient d'exposer et de défendre les idées.

Il s'en acquitte avec passion, avec courage. Delécluze, obstiné dans ses principes, force le respect de ses adversaires mêmes⁴. D'autres, au risque de se discréditer, sou-



GUSTAVE PLANCHE, DESSIN PAR CHAM

tiennent contre l'Institut, contre l'opinion, les novateurs. Qui aurait défendu, aux heures de découragement, Delacroix ou Rousseau, si Alexandre Decamps, Prosper Haussard⁵, Thoré, n'avaient pris leur cause? Nous devons leur en savoir un gré infini.

Par la presse enfin, l'écho des luttes artistiques s'étend au loin et Jules Breton, enfant, dans son village, apprend, en lisant la *Démocratie pacifique*, « combien sont chaudes les disputes des Ingristes et des fanatiques de Delacroix⁶ ».

1. Baudelaire, *Salon de 1845* (*Curiosités esthétiques*, p. 2).

2. Gustave Planché (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1833, p. 90, et 15 juin 1837, p. 760-761; — Baudelaire, *A quoi bon la critique?* (*Salon de 1846*) (*Curiosités esthétiques*, p. 81-84), etc.

3. *Étude sur la sculpture moderne* (*Revue de Paris*, 1836, p. 103).

4. Baudelaire, *Salon de 1845* (*Curiosités esthétiques*, p. 2, note 1).

5. Maurice Tournoux, *Delacroix devant ses contemporains*, p. xv-xxiii.

6. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 48.

Ce rôle de vulgarisation est facilité par les progrès des arts de reproduction. Les gravures au trait, insuffisantes et inexactes, sont, en dehors des *Annales du Musée*, presque absolument abandonnées. La lithographie a acquis une dextérité extraordinaire, elle est à son apogée et constitue le système de transcription par excellence. L'eau-forte s'essaie, en des occasions assez rares, mais précieuses, à la seconder. Enfin, la gravure en bois permet à des publications populaires, le *Magasin pittoresque* ou l'*Illustration*, de donner à leurs lecteurs une idée des œuvres du jour.

Quel que soit le procédé adopté, le dessinateur ne se propose pas une transcription complète de la toile qu'il traduit, il cherche, d'une façon parfois très cursive, souvent ingénieuse, d'en faire ressortir l'esprit. Aussi ces vignettes ont-elles gardé, pour nous, de la fraîcheur et un grand intérêt. Elles ont acquis, souvent, une valeur documentaire, puisqu'elles préservent la mémoire d'originaux disparus, détruits, ou enfouis dans des collections peu accessibles. Il n'est pas de morceau un peu important de la période qui nous occupe, dont nous n'ayons conservé quelque témoignage.

L'importance prise par la critique nous est attestée par l'attention et les attaques dont elle est l'objet. Gustave Planche, « paysan du Danube », à « l'éloquence impérative et savante¹ », est, si je ne me trompe, raillé assez durement par George Sand dans les *Sept cordes de la Lyre*². Théophile Gautier est persiflé par Laurent Jan³.

Il n'est pas jusqu'aux journaux satiriques, le *Charivari* ou la *Caricature*, qui ne se mêlent de publier des notes sérieuses et des lithographies fidèles sur les Salons, et c'est le moment où Gavarni, Bertall et Cham⁴ inaugurent ces *Salons comiques* dont la vogue n'est pas épuisée.

1. Baudelaire, *Salon de 1845* (*Curiosités esthétiques*, p. 1).

2. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1839, p. 185 et suiv.

3. Laurent Jan, *Salon de 1839*, p. 2; — Le *Journal des Artistes* de 1838 contient des attaques très curieuses contre les critiques en vue : Delécluze, Gautier, etc.

4. Gavarni dans le *Musée Philippon*, 1843; — Bertall dans les *Omnibus*, 1843, dans l'*Illustration*, 20 avril 1844, et dans les *Guêpes illustrées* d'A. Karr, mars 1847; — Cham dans le *Charivari*, 1^{er} avril 1847.

XI. — POPULARITÉ DES QUESTIONS D'ART



Le public ne s'intéresse pas seulement au mouvement présent et aux expositions. Les grandes revues publient des articles sur l'art ancien ou l'art étranger. Les revues populaires les imitent et le *Musée des Familles* croit répondre aux préoccupations de ses lecteurs en les conduisant dans l'atelier de Biard, de Schnetz, d'Ary Scheffer ou en leur racontant la biographie de Murillo ou de Géricault¹.

Des revues artistiques se fondent. La plus somptueuse, les *Beaux-Arts* de Curmer, disparaît au bout de deux années (1843-1844); l'*Artiste*, au contraire, fondé en 1831, avec de multiples avatars et de décevants changements d'allure, traverse victorieusement toute cette période². Il ne répond pas encore au type actuel des revues d'art et laisse une place importante à l'imagination ou à la critique littéraire.

Michelet demande à Rubens, à Rembrandt, à Paulus Potter de lui révéler le génie des Pays-Bas, ou des Flandres³. Edgar Quinet consulte Cornelius sur l'Allemagne, les cathédrales, les marbres et les fresques de l'Italie, il apprend de Murillo et de Zurbaran la pensée religieuse de l'Espagne⁴.

Dans le roman, les artistes interviennent souvent comme héros ou comme personnages épisodiques. Le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, dans lequel il introduit les figures de Poussin et de Pourbus, est demeuré seul parmi une série d'ouvrages oubliés où des pein-

1. *Musée des familles*, 1838, p. 20; 1839, p. 275.

2. Charles Blanc, en 1845, résumait assez exactement l'histoire de l'*Artiste* : « L'*Artiste* fut un journal éclatant mais sans beaucoup d'unité. Il fut romantique dans le principe, et, comme tel, il fit des réputations et des hommes; Jules Dupré fut sa plus brillante créature... Aujourd'hui l'*Artiste*, sous la direction de M. Arsène Houssaye, est un journal élégant, bien fait, mais, avant tout, littéraire. » (*Histoire des peintres français*, p. 37, note 2).

3. *Sur les chemins de l'Europe*, livre II : *Flandre et Hollande* (1837-1840).

4. Edgar Quinet, *Allemagne et Italie* (1839); *Mes vacances en Espagne* (1846), p. 330 et suiv.

tres célèbres jouaient le premier rôle. Sir Henry Berthoult s'était créé, en ce genre, une sorte de spécialité¹.

Les monographies ou « physiologies » auxquelles s'est amusée cette époque, n'ont garde d'oublier l'artiste, le rapin, les séances de l'atelier, le modèle, l'ami des artistes, les soirées d'artistes et le « marcassin » ou peintre d'enseignes². Wenceslas Steinbock de la *Cousine Bette*, Théodore de Sommervieux de la *Maison du Chat qui pelote*, Hippolyte Schinner de la *Bourse*, figurent en bonne place dans la *Comédie humaine*. Arnold Ferrier, dans *Léo* d'Henri de La Touche (1840), réduit à exécuter « pour une somme honteusement royale, 800 livres » un portrait de Louis-Philippe, se révolte contre « le favori du prince » qui veut « commander à l'art » et souffre de « l'injustice ignare des bourgeois qu'il lui faut copier ». Champfleury, avant Mürger, narre avec complaisance les charges d'atelier (*Confessions de Sylvius*, 1843-45; — *Les Noireau*, 1846), et Eugène Süe conte au peuple les tribulations de Pipelet victime de Cabrion.

Même quand ils ne mettent pas d'artistes en scène, les écrivains évoquent volontiers le souvenir d'artistes ou d'œuvres d'art. Balzac introduit une dissertation sur Raphaël dans la *Cousine Bette*, sur Michel-Ange dans *Honorine*, et une étude sur Decamps dans *l'Interdiction*³. Eugène Süe ne croit pas effaroucher les lecteurs des *Mystères de Paris* en évoquant les noms de Greuze, de Watteau, de Boucher, de Michel-Ange et « les pinceaux de Callot, de Rembrandt et de Goya ». Aloysius Bertrand l'essaie dans *Gaspard de la nuit* des fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot.

1. *Musée des familles*, 1836, p. 4 et p. 281; — 1838, p. 264, *Deux semaines de Pierre Corneille* (il y est question de Brouwer, de Philippe de Champagne et de Poussin); — 1839, p. 143, 193. Dans le même magazine, en 1838, on trouvera des *Lettres au peintre Antonio de Florence, 1528*, par Henri Blaze, où il est parlé d'Albert Dürer.

2. *L'Artiste*, par Félix Pyat (*Nouveau tableau de Paris*, 1834, t. IV); — *Le Rapin*, par Louis Huart (*Le Musée pour rire*, 1839), par Chaudes-Aigues (*Les Français peints par eux-mêmes*, t. II); — *Les Séances de l'atelier*, par M. Alhoy (*Musée pour rire*); — *Le Modèle*, par E. de la Bédollière; — (*Les Français peints par eux-mêmes*); — *L'Ami des Artistes*, par Francis Wey (*ibid.*); — *Les Soirées d'artistes*, par Jal (*Livre des Cent-et-un*); — *Le Marcassin*, par Louis Huart (*Muséum parisien*, 1841).

3. Ce sont là de simples exemples. Dans un seul roman, *La Femme de trente ans*, je relève une allusion à la *Bataille d'Austerlitz* de Gérard (édition définitive, t. III, p. 329), à la *Mnemosyne* du musée, « la plus belle et la moins appréciée des statues antiques » (p. 616), à Charlet (p. 627), à Terburg, Raphaël, Géricault, Gérard Dov (p. 671), au *Brutus* de David (p. 672), à Murillo, à la *Béatrix Cenci* du Guide, au *Philippe II* (?) de Velazquez (p. 687).

Mêmes dispositions chez les poètes. Les premiers vers de Théophile Gautier ramènent à chaque page des noms de peintres;



LES RAPINS, LITHOGRAPHIE PAR GAVARNI

Albertus indique une hantise véritable. Nous n'en sommes pas surpris, mais Victor Hugo évoquant Albert Dürer (1837) fait dans les

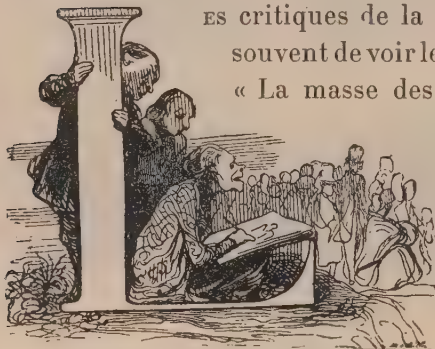
Voix intérieures de la véritable critique artistique; Alfred de Musset espère rencontrer

Quelque alerte beauté de l'école flamande,
Une ronde fillette échappée à Teniers¹,

et Leconte de Lisle, dans la période où il tâtonne encore, célèbre en vers médiocres Raphaël, Michel-Ange, Masaccio et Corrège². Auguste Barbier, enfin, consacre un des poèmes du *Pianto* à une admirable étude sur le *Campo Santo*³.

Je me borne ici à relever quelques allusions directes à l'art faites par des écrivains; il appartient à l'histoire littéraire de montrer comment, dans cette période, la haine de l'abstraction, le souci du pittoresque, de la description colorée, des images visuelles, ont régné dans toute la littérature d'imagination.

XII. — QUESTIONS COMMERCIALES



ES critiques de la monarchie de Juillet s'indignent souvent de voir les Salons transformés en « bazar ».

« La masse des ouvrages produits en vue d'une vente immédiate augmente », dit Louis Peisse⁴, « de jour en jour;... un bon tiers des tableaux ne sont évidemment que des articles de commerce. »

« Sauf quelques rares exceptions, » gémit Gustave Plan-

che⁵, « le Salon est plutôt un bazar qu'une lutte ardente entre des talents sincères... Le Louvre n'est plus qu'une succursale de Susse et de Giroux. »

Cette pudeur est singulière. Il est naturel que les artistes vivent de leurs talents; or, leur clientèle s'est transformée et étendue; au lieu de compter sur quelques mécènes très puissants, ils s'adressent désormais à des acheteurs médiocres et nombreux qu'ils ne peuvent toucher directement. Le Salon n'est pas uniquement pour eux

1. *Une bonne fortune* (décembre 1834).

2. *Trois harmonies en une* (vers 1839). Guinaudeau, *Premières poésies et lettres intimes de Leconte de Lisle* (1902), n° XXXV; voir aussi le n° XVIII.

3. Paru d'abord dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1833, p. 120-126.

4. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1844.

5. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1847.

une manifestation esthétique; très légitimement ils le considèrent comme le meilleur moyen d'entrer en relation avec les amateurs.

En vertu de cette même évolution le commerce des marchands de tableaux s'organise et se développe. L'*Artiste* constate, en 1835, la vogue des magasins de Susse, de Durand-Ruel, de Giroux, le plus ancien des trois, et il s'en félicite avec raison¹.

Une tentative d'exposition d'œuvres à vendre avait été faite par Gauguin au Musée Colbert (1829-1832). L'essai est repris, en 1843, aux galeries des Beaux-Arts, 12, boulevard Bonne-Nouvelle. Par une innovation piquante, ces galeries ont un organe ouvertement accrédité, le *Bulletin de l'Ami des Arts* qui, sous la direction d'Albert de la Fizelière, a publié de très intéressants articles. Déjà, en 1842, Thoré s'était associé avec P. Lacroix (le Bibliophile Jacob) pour diriger une agence générale d'expertise, vente et échange de livres et de tableaux. Eux aussi avaient un journal officiel, le *Bulletin de l'alliance des arts* (1842-1848), qui se recommande également aux chercheurs.

Les marchands ne se contentaient pas alors de vendre des tableaux, ils en louaient à qui voulait les copier².

Peut-on évaluer la valeur marchande des tableaux d'alors? Rien, sans doute, de plus difficile: chaque œuvre a sa valeur propre, sujette, d'ailleurs, à de promptes variations; les conditions de chaque vente sont différentes. Cependant je crois être arrivé à quelques résultats — très généraux, très approximatifs — en confrontant les prix obtenus dans les ventes publiques³, les offres des marchands⁴, et deux articles très curieux, l'un de Paul Lacroix en 1845, l'autre de Thoré en 1846, où ils essaient tous deux, le premier avec une tendance pessimiste, le second avec un esprit contraire, de définir la valeur vénale des œuvres exposées aux Salons⁵.

L'artiste ne doit se hasarder à une œuvre de grandes dimensions que s'il a reçu une commande officielle ou s'il a espoir de vendre à la Ville de Paris, à la liste civile ou au ministère de l'Intérieur. Dans ces cas favorables, son travail lui est maigrement payé. Les

1. *Le Commerce des objets d'art* (1835), p. 236.

2. Fromentin se plaint, dans une lettre du 2 mars 1846, de ne plus trouver de Marilhat à louer (*Lettres de jeunesse*, 1909, p. 163.)

3. Charles Blanc, *Trésor de la curiosité*, 1857-1858, complété par les indications données par les journaux du temps, surtout par l'*Artiste*, le *Journal des Artistes*, le *Bulletin de l'alliance des arts*, le *Bulletin de l'Ami des Arts*, etc.

4. Catalogues d'œuvres à vendre, avec prix, dans le *Bulletin de l'Ami des Arts*.

5. *Bulletin de l'alliance des arts*, 10 et 25 mai 1845 et 10 juin 1846.

prix alloués par la liste civile ou par l'État n'ont pas été recueillis. Nous avons quelques indications éparses, sujettes parfois à caution. Delacroix aurait vendu la *Liberté aux Barricades*, 3 000 francs; la *Bataille de Nancy*, 4 000 francs; la *Justice de Trajan*, 6 000 francs; l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, 10 000 francs; les *Bouffons arabes* (du musée de Tours), 2 000 francs. Il aurait reçu 20 000 francs pour la Bibliothèque du Palais-Bourbon et 30 000 francs pour la coupole du Sénat. Couder aurait touché 25 000 francs pour la *Fédération*, et Delaroche pareille somme pour le *Passage des Alpes* du musée de Versailles. Hippolyte Flandrin fut payé 1 000 francs pour *Saint Clair* et 3 000 francs pour le *Christ et les petits enfants*. L'*Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris* nous donne, au contraire, pour ces dernières, des indications presque complètes. Nous y voyons que les prix alloués sont à peu près en rapport direct avec les dimensions de la surface à couvrir; ils oscillent entre 1 500 et 6 000 francs, prix qui n'est qu'exceptionnellement dépassé. Dans un même édifice, les différents artistes, quelle que soit leur notoriété, reçoivent la même allocation pour des surfaces égales. Delacroix reçoit, à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, 6 000 francs, comme Court, Picot ou Decaisne; Chassériau, à Saint-Merry, 7 000 francs, comme Amaury Duval et Sébastien Cornu. Hippolyte Flandrin touche 30 000 francs pour la décoration du chœur de Saint-Germain-des-Prés. Si faibles que soient ces salaires, ils constituent pourtant, quand les commandes sont fréquemment renouvelées, des revenus honorables pour quelques artistes favorisés de l'administration, anciens prix de Rome, en général, ou membres de l'Institut, et l'on comprend comment Abel de Pujol, par exemple, Blondel ou Court ont pu vivre sans presque jamais s'adresser au public.

L'artiste qui n'avait pas trouvé acquéreur officiel pour un grand tableau avait les plus grandes chances pour ne pouvoir s'en débarrasser, à moins qu'il ne se résignât à le dépecer pour en vendre les morceaux.

Un tableau de petites dimensions, s'il était de Decamps ou de Diaz, pouvait monter jusqu'à 5 000 francs, mais ce chiffre était exceptionnel. Des petits Delacroix se payaient 1 000 francs. Des Meissonier, des Roqueplan, des Eugène Isabey oscillaient de 1 000 à 3 000 francs.

Parmi les paysagistes, il était fort rare de voir dépasser ou même atteindre 2 000 francs. Paul Huet, qui se vendait bien, faisait, avec des œuvres importantes, en 1843, 1 500 francs. On avait des Cabat

ou des Dupré pour 1 000 francs, des Court, des Français, des Flers pour 500 francs. Les vues de Joyant valaient 7 ou 800 francs. Parmi les animaliers, Brascassat, très estimé par la bourgeoisie, atteignait des prix jugés alors énormes : 5 000, 6 000 francs et davantage ; Rosa Bonheur ou Troyon atteignaient 800 francs.

En 1845, un portrait par un artiste réputé, Pérignon, Henri Scheffer ou Sébastien Cornu, coûtait 1 500 francs. Dubufe demandait davantage ; Horace Vernet ou Court valaient 3 000 francs ; mais Belloc s'obtenait à 800 francs. On disait qu'Ingres avait réclamé au duc d'Orléans 4 000 francs et l'on trouvait la somme exagérée.

Pour éclairer ces chiffres, il convient de remarquer que les toiles anciennes signées par les plus grands noms dépassaient difficilement, en vente publique, 20 000 francs. 45 000 francs donnés en 1839 pour les *Plénipotentiaires de Münster* de Terburg furent un chiffre tout à fait exceptionnel. Parmi les peintres de l'époque impériale, les plus belles enchères allaient à Prud'hon, dont l'*Assomption* se vendait 12 000 francs en 1842 et l'*Enlèvement de Psyché* 15 000 en 1839.

Enfin, comme à toute époque, la majeure partie des œuvres ne trouvaient pas acquéreur. En 1845, d'après Paul Lacroix, sur 2 029 tableaux, miniatures ou dessins exposés au Louvre, il y avait 700 portraits acquis par des particuliers, 250 toiles commandées par le ministre de l'Intérieur, 150 destinées à Versailles, à des particuliers ou à des marchands, 1 000 œuvres enfin qui devaient rester à leurs auteurs ou être vendues de 10 à 12 francs pour l'exportation en Russie, Allemagne, Amérique ou Angleterre¹.

L'artiste trouvait encore, s'il avait quelque notoriété, des ressources dans la vente du droit de reproduire ses œuvres. La diffusion de la lithographie, la vogue de la gravure en taille-douce, donnaient, avant le développement de la photographie, un grand essor au commerce des estampes. En certains cas, le droit de reproduction était beaucoup plus fructueux que la vente même de l'ouvrage, Ingres avait vendu l'*Odalisque Pourtalès* 1 200 francs et 24 000 francs le droit de la reproduire. En mars 1841, des débats très amples eurent lieu à la Chambre des députés sur la propriété littéraire, la question des modalités du droit de reproduction artistique fut largement envisagée. On proposa de limiter à trente ans après la mort de l'artiste la possession, pour ses héritiers, de ce droit et de

1. En livrant au public ces indications cursives, nous ne nous dissimulons pas leur insuffisance. La question mériterait d'être reprise, en détail, par quelque patient érudit.

décider qu'à moins de stipulation contraire expresse, l'achat d'une œuvre d'art comprendrait, pour son acquéreur, le droit exclusif de la faire reproduire. De remarquables discours furent prononcés par Lamartine, rapporteur de la loi, par Berryer, par Odilon Barrot ¹; mais la discussion finit par un vote incohérent. Le projet qui avait suscité une protestation collective des artistes les plus réputés, dès 1839 ², et contre lequel Horace Vernet avait écrit une étude remarquable ³, fut donc écarté et les tribunaux restèrent à peu près libres de leur décision dans les cas litigieux ⁴.



LE PEINTRE DANS SON ATELIER
DESSIN DE MEISSONIER

La vogue des vignettes pour l'illustration des livres donnait à certains artistes des revenus considérables et presque réguliers, et fournissait à d'autres les moyens d'attendre des acheteurs pour leurs œuvres peintes. Les frères Johannot étaient dessinateurs plus que peintres; Jean Gigoux dut à son *Gil Blas* sa plus légitime notoriété; Daubigny illustrait les *Chants et chansons populaires de la France* (1843), et Meissonier faisait des *Contes Rémois* un livre incomparable.

Quelques peintres ouvraient, comme Johannot en 1834, ou Roqueplan en 1835, des ateliers d'élèves. Des leçons de dessin ou

1. Séances du 23 et du 30 mars 1841. Lamartine (30 mars) développa, en phrases magnifiques, l'idée de la popularité donnée à l'art par les reproductions qui, si faibles ou si imparfaites fussent-elles, n'avilissaient jamais l'original dont elles répandaient la gloire. Berryer (23 mars) et Odilon Barrot (30 mars) défendirent les intérêts matériels de l'artiste. « Si vous enlevez à l'artiste », disait O. Barrot, « dans l'état de division de nos fortunes, de pauvreté moyenne, en quelque sorte, de notre société, ce moyen de reproduction, vous lui enlevez le résultat utile de son œuvre. »

2. Texte dans l'*Artiste*, 7 juillet 1839; parmi les signataires, Pradier, Dumont, David, Delacroix, Flandrin, etc.

3. *France littéraire*, 7 mars 1841, p. 257-268. Voir aussi l'*Artiste*, 1841, passim.

4. La Cour de cassation dans un procès entre Gavard et les héritiers de Gros, avait décidé, le 29 juillet 1841, que « la vente d'un tableau n'emporte le droit de le reproduire par la gravure ou tout autre moyen de reproduction, qu'autant que le peintre a cédé ce droit par une stipulation particulière. » (*Recueil général des lois et arrêts*, 1841, I, 561.) L'affaire revint l'année suivante et un nouvel arrêt

d'aquarelle données à des jeunes filles, dans les pensionnats ou dans les collèges, venaient parfaire le budget de l'artiste.

Il y avait enfin des besognes inavouées : les lithographies bâclées pour des marchands qui les payaient 24 francs la douzaine, les enseignes pour les magasins, les *Chemins de croix* que l'on expédiait ingénieusement : « On plaçait les toiles à la file, et on peignait tous les rouges de la série, en passant d'une toile à l'autre, puis tous les bleus ¹... ». Jean Gigoux ², Gérôme, jeunes, faisaient ici concurrence à Schaunard.

XIII. — DIFFUSION EN PROVINCE



On ne se figure pas, écrivait Jules Breton ³, « jusqu'où allait l'ignorance des milieux où se passa mon enfance. Je me souviens au temps de ma jeunesse que les bourgeois en étaient encore à cette affirmation qu'ils croyaient flatteuse, lorsqu'on leur montrait un tableau : « Que de coups de pinceau ! » ou à cette question : « Ce qu'il y a de plus difficile n'est-ce

pas le mélange des couleurs ? — Non, répondait un connaisseur, c'est l'écaille du poisson. » Telle était l'idée que se faisaient, de l'esthétique, des professeurs, des avocats, des médecins. Sauf à Paris, on n'était guère plus avancé dans les grands centres. Partout on admirait le miracle du trompe-l'œil, que les procédés photographiques étaient encore loin d'avoir détrôné. La moindre imitation réussie avait du prestige. » L'exactitude de ces souvenirs nous est attestée par plus d'un témoignage contemporain. En 1831, des villes comme Nancy, Strasbourg, restaient étrangères au mouvement artistique, qu'elles ne suivaient même pas à travers les estampes ⁴.

Cependant, dès le début de la monarchie de Juillet, un mouvement de décentralisation se dessine. Les origines en sont multiples.

rendu toutes Chambres réunies, le 27 mars 1842, déclara, au contraire, que l'achat d'une œuvre d'art entraînait la propriété sans nulle réserve (Même Recueil, 1842, I, 385).

1. Ch. Moreau-Vauthier, *Gérôme*, p. 51.

2. J. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, p. 24, 28.

3. *Nos peintres du siècle*, p. 41.

4. *Journal des Artistes*, 13 novembre 1831, p. 269.

Le développement des études médiévales y contribue tout d'abord ¹. Le romantisme, nourri lui-même par ces études, y concourt. Il est appuyé par le zèle intéressé des députés des départements. Le 11 janvier 1832, M. Sans demande l'envoi d'objets d'art dans les départements et M. de Schonen réclame en faveur de Lyon qu'il représente; le 14 mars 1833, Eschassériaux et Fulchiron renouvellent ces doléances et le ministre qui leur répond leur affirme que les tableaux achetés sur les fonds du budget sont destinés aux musées départementaux, ceux de la liste civile restant seuls à Paris.

De très curieux rapports, lus par Guyot de Fère, en 1832 et 1833², à la Société libre des Beaux-Arts, donnent un tableau circonstancié de la situation artistique à cette époque. On en verra les données confirmées ou complétées par un article paru dans l'*Artiste* en 1835³. Je ne puis ici qu'en résumer certaines conclusions. Les départements les plus avancés auraient été, en dehors de la région parisienne, le Rhône, les Bouches-du-Rhône, la Haute-Garonne, la Gironde, la Côte-d'Or, le Nord et la Seine-Inférieure, surtout, sans doute, à cause de l'activité de leurs chefs-lieux. Il y avait (en 1832), trente-quatre musées; nombre insuffisant, puisque, sur cent dix villes de plus de dix mille habitants; soixante-dix-neuf n'avaient pas de collections publiques. Je passe sur l'aménagement défectueux ou rudimentaire de la plupart des musées ouverts.

Cinquante-cinq villes avaient des écoles d'art. La plupart étaient des écoles de dessin aux visées les plus modestes; dans huit écoles seulement, on enseignait la peinture. Deux d'entre elles avaient une importance exceptionnelle : celle de Dijon, fondée par Francois Devosge, dès 1765, organisée par les États de Bourgogne en 1767, et qui, après avoir traversé, sans périr, la Révolution, fleurissait alors sous la direction d'Anatole Devosge⁴; celle de Lyon, fondée par Richard, bientôt secondé par Revoil, et dirigée, depuis 1831, par Bonnefond⁵.

En août 1830, s'était fondée à Nantes une Société des Beaux-Arts. C'était la seule association provinciale d'artistes, mais il y avait

1. Se reporter à l'article d'Alfred Darcel dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, t. I, p. 27 et suiv.

2. *Journal des Artistes*, mars et avril 1832, septembre 1833.

3. *L'Artiste*, 1835, t. X, p. 160.

4. J. Garnier, *Notice sur l'école nationale des Beaux-Arts de Dijon*, (Dijon, 1881); — Henri Chabeuf, *Notice sur Trutat* (1887), p. 8-13.

5. Pariset, *Les Beaux-Arts à Lyon*; — Alphonse Germain, *Les Artistes lyonnais* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1907, t. II, p. 79, 163, 333, 424, et 1908, t. I, p. 152).

une section artistique dans les Académies de Lyon, Dijon et Orléans. Quant aux Sociétés d'Amis des Arts, on en comptait cinq : trois dans le Nord, une à Toulouse, une à Bordeaux.

Sous la monarchie de Juillet, le mouvement se manifesta surtout par la formation de sociétés nouvelles et par l'organisation de nombreuses expositions provinciales. Les *Sociétés des Amis des Arts en France* ont été étudiées par Léon Lagrange dans la *Gazette*¹ avec un soin qui me dispense de revenir sur leur histoire et leur organisation. Je me contente de rappeler que, fondées sur le principe des cotisations élevées, elles réunissaient un nombre toujours restreint d'adhérents. Celle de Lyon, la plus importante, comptait, au temps de sa plus grande prospérité, en 1845, 650 souscripteurs versant une cotisation annuelle de 50 francs. Leur objet était l'achat d'œuvres d'art réparties par tirage au sort entre les sociétaires, la commande de gravures offertes en prime à tous les membres. Leur action extérieure pouvait, exceptionnellement, à Lyon par exemple, soutenir les écoles d'art et les industries d'art locales. Le plus ordinairement, elle se bornait à provoquer des expositions.



LE PEINTRE DE PORTRAITS
DESSIN DE TRIMOLET

L'organisation et les frais de ces expositions incombaient soit aux sociétés, soit aux municipalités. En aucun cas, d'ailleurs, l'appui des municipalités ne faisait défaut, et la presse parisienne ou locale intervenait, au besoin, pour rappeler aux autorités leur devoir.

Quelques expositions étaient réservées uniquement aux artistes de la région ; la plupart, au contraire, appelaient le concours des Parisiens. Strasbourg, en 1837, constitua, avec Darmstadt, Mannheim, Carlsruhe et Mayence, une Association rhénane qui devait se manifester par des expositions transportées successivement dans chacune de ces villes.

Le relevé complet des expositions serait difficile et fastidieux².

1. Année 1861, t. I, p. 291, et t. II, p. 29, 102, 158 et 227.

2. La liste dressée par Maurice Duseigneur, dans son article de l'*Artiste* (1882, t. I, p. 547), est très incomplète.

Je me bornerai donc à quelques exemples. En 1833, il y en eut neuf, en particulier à Arras, Douai, Grenoble, Lyon, Orléans et Valenciennes. En 1834, il y en eut à Lille, Cambrai, Metz, Rouen, etc. Les expositions de Rouen et d'Angers, en 1835, furent purement régionales. En 1839, Mulhouse, Montpellier, Amiens, Lyon, Grenoble, Moulins, Strasbourg, Nantes, Rouen, Lille, rivalisent d'activité; à Angers est ouverte une exposition de peinture et sculpture anciennes, avec le concours des collectionneurs et châtelains du pays.

La valeur de ces exhibitions est très inégale; mais, toutes, elles ont pour les contemporains de l'importance¹; l'*Artiste* ne dédaigne pas d'en donner d'amples comptes rendus dus à ses meilleurs collaborateurs, Thoré, Jules Janin, ou Laviron; il nous est donc possible d'en avoir une idée assez exacte. Dans certaines villes, les artistes locaux ou originaires du pays fournissent une contribution copieuse ou importante. A Lyon, en 1836, Flandrin expose *Dante dans le cercle des indifférents* et deux autres tableaux; Orsel, *Le Bien et le Mal*; en 1840, Bonnefond, Duclaux, Saint-Jean soutiennent l'honneur de l'école lyonnaise.

Les envois parisiens sont dus, le plus souvent, à des peintres secondaires, surtout à des peintres de genre, mais les plus illustres maîtres ne dédaignent pas de fournir leur contribution. Delacroix envoie les *Natchez* à Moulins (1836) et à Lyon (1837).

Nantes, en 1839, peut donner idée d'une exposition brillante: Théodore Rousseau, Cabat, Dupré, Corot, Aligny, Paul Flandrin, Brascassat y figurent à côté de Delacroix, de Ziegler, de Robert Fleury, près des artistes locaux dont le plus connu est Charles Leroux². Rouen, en 1840, réunit auprès de trente-deux artistes normands, des œuvres de Diaz, Flandrin, Guadin, Paul Huet, Loubon, Charlet et Champmartin³. Des achats importants suivent ces fêtes. La Société des Amis des Arts de Lyon dépense, en 1836, 30 000 francs; celle d'Amiens achète, la même année, 22 tableaux ou aquarelles. Sans doute, il y a tendance, dans ces sociétés où les œuvres acquises sont mises en loterie, à préférer le nombre à la qualité⁴, mais les villes ou les départements achètent à leur tour. Au musée de Lille,

1. Jules Janin, *Sur les Expositions de province* (*L'Artiste*, 1840, 2^e série, t. VI, p. 406).

2. Thoré, *Exposition de Nantes* (*L'Artiste*, 30 juin 1839).

3. Jules Janin (article cité).

4. Léon Lagrange a insisté sur cette tendance fâcheuse (*Gazette des Beaux-Arts*, 1864, t. II, p. 30).

la *Mort de l'espion Morris* de Roqueplan, les *Paysans limousins* de Jeanron, l'*Intérieur d'atelier* de M^{lle} Cogniet rappellent l'exposition de 1834, un paysage de Cabat est, à Grenoble, un souveuir de l'exposition de 1845; à Nantes deux Delacroix commémorent 1839. Il convient, d'ailleurs, de remarquer que les musées, pendant cette période, se sont surtout enrichis par les envois de l'État.

Un jeune architecte et dessinateur, Achille Allier, intelligent, actif et enthousiaste, était parvenu à créer à Moulins un mouvement favorable à l'art et avait lancé, avec l'aide d'un éditeur entreprenant, Desrosiers, une publication somptueuse : *L'Ancien Bourbonnais*¹. Il imagina, en 1835, de grouper les artistes dispersés, en dehors de Paris, à travers le pays et, grâce à lui, Moulins devint comme une sorte de capitale de la France provinciale. Des expositions s'y ouvrirent où figuraient les peintres de toutes les régions. Une revue, *L'Art en province*², y soutint les idées décentralisatrices. Dans un manifeste remarquable, Achille Allier, après avoir déploré l'isolement des artistes provinciaux, et avoir protesté contre l'esprit étroit des Sociétés artistiques, montrait l'importance de la diffusion de la vie esthétique. Il indiquait dans les types provinciaux une source inépuisable d'inspiration et demandait que l'on fit pour nos populations ce que Léopold Robert avait fait pour les vendangeurs, les moissonneurs et les pêcheurs de l'Italie. La mort prématurée d'Achille Allier compromit le succès de ses idées. Le mouvement qu'il avait créé languit peu à peu avant de s'arrêter; il mériterait une étude spéciale. Il y aurait aussi grand intérêt à rechercher les publications périodiques, artistiques et littéraires qui furent tentées alors en plusieurs villes, par exemple à Dijon (*Les deux Bourgognes*, 1836), à Auxonne (*Les Provinces unies, Bourgogne, Comté, Bresse*, 1836). Elles donneraient sur la vie et les idées de ce temps des lumières nouvelles. N'est-ce pas dans une éphémère *Revue organique des provinces de l'Ouest*, publiée à La Rochelle, que Fromentin inséra son *Salon de 1845*³?

En 1847 se constitua, dans le département du Haut-Rhin, une *Société Schongauer* dont le programme cité par Philippe de Chennevières⁴, mériterait d'être intégralement rappelé. Elle se proposait d'organiser un musée d'estampes, à Colmar, de « répandre la con-

1. *L'Ancien Bourbonnais*, Moulins, 1833-1838.

2. *L'Art en province*, Moulins, 1835-1855.

3. Je me réserve de consacrer à ce *Salon* une étude spéciale.

4. *Essai sur l'organisation des arts en province*, 1852, p. 63.

naissance des chefs-d'œuvre de l'art, en faciliter l'étude, développer le sentiment du beau » ; elle voulait rayonner sur le département tout entier, établir partout des expositions temporaires et renouvelables d'estampes ; objet original et qui s'apparente aux plus récentes tentatives de diffusion artistique.

D'après l'*Artiste*¹, il y aurait eu, en 1835, environ trois cents peintres provinciaux. Quelques-uns d'entre eux, et non les moindres, venaient de Paris, soit que les difficultés de la vie matérielle les eussent obligés à abandonner la capitale, comme Constant Dutilleul établi à Arras², soit qu'ils eussent renoncé à une carrière brillante et précaire pour la tranquillité d'une situation fixe, tel Hippolyte Bellangé, conservateur du musée de Rouen.

D'autres, au contraire, exposants des Salons de Paris, attendaient l'heure favorable pour venir vers le centre et ne donnaient à leur province que les prémices de leurs talents. Le plus grand nombre, établis dans un pays qu'ils aimaient et où leurs familles étaient enracinées, goûtaient la joie de vivre parmi la sympathie et l'estime de ceux qui les entouraient. Quelques-uns, ignorés à cent lieues de leur séjour, jouissaient dans leur région d'une véritable autorité, tel Anatole Devosge à Dijon, Auguste Flandrin à Lyon, ou Raymond Bonheur à Bordeaux. Tous ils avaient une clientèle assurée. Ils peignaient des paysages locaux, des scènes de genre, surtout des portraits, donnaient des leçons chez les particuliers ou dans les pensionnats et les collèges.

Enfin une classe particulièrement curieuse était celle des artistes itinérants. Champfleury, dans *Les Noirs*, nous en donne une image fantaisiste. Je dois à l'obligeance de mon distingué confrère, M. Charles Saunier, un exemple plus authentique. Son père, Charles Saunier, né en 1815, élève d'Ingres, après avoir étudié à Paris et à Rome, tente fortune en province. Il se rend dans les villes où il peut être recommandé par quelque personne en vue et s'y installe tant que les clients donnent, restant ici quelques mois, là trois ou cinq années. En 1843, il est à Dôle, en 1845 à Rethel, où il se marie avec la fille d'un fonctionnaire chez lequel il a fait des portraits. Après un retour à Paris, il repart en 1847 à Lyon et à Vienne³.

1. *L'Artiste*, 1835, t. X, p. 160.

2. Chesneau, *Peintres et statuaires romantiques*, p. 172.

3. Les pérégrinations de Charles Saunier continuèrent longtemps encore : en 1849 à Saint-Étienne, en 1850 à Orléans, en 1856 à Nantes. Il s'installa définitivement à Paris en 1862.

D'autres élèves d'Ingres, des disciples de David ou de Gros, menèrent une existence analogue.

L'importance de ce mouvement provincialiste ne doit pas être



FEMME PEIGNANT UN PAYSAGE, LITHOGRAPHIE PAR JEAN GIGOUX

méconnue : non seulement il contribua à répandre le goût et favorisa l'essor des vocations, mais il eut sur l'orientation de l'art même une influence marquée. En étudiant l'évolution du paysage, la genèse du mouvement réaliste, nous aurons à le constater.

XIV. — LA FRANCE ET L'ÉTRANGER. — CONCLUSION

Les critiques de la monarchie de Juillet prennent volontiers le ton chagrin; mais ils le dépouillent dès qu'il s'agit de comparer la France aux nations voisines: « Par ennui de l'habitude, » écrit Alfred de Musset dans son *Salon de 1836*, « on médit des siens; mais quand on passe la frontière on apprend ce que vaut la France. Il est certain qu'aucune nation maintenant n'a le pas sur elle. En matière d'art, comme en d'autres matières, l'avenir lui appartiendra. » Balzac célèbre « les œuvres de la plus prodigue peinture, celle de l'École française, aujourd'hui héritière de l'Italie, de l'Espagne et des Flandres, où le talent est devenu si commun que tous les yeux, tous les cœurs fatigués de talent appellent à grands cris le génie¹. » « L'art », dit de son côté Théophile Gautier², « n'a jamais été en meilleur point qu'aujourd'hui... C'est la France qui tient aujourd'hui sans conteste le sceptre de la peinture. »

La seule école étrangère que l'on consente alors à opposer à l'école française, c'est l'école de Munich, l'école allemande renouvelée par Cornelius et Overbeck³. On manifeste, par contre, un mépris et une inintelligence singulière de l'école anglaise contemporaine : « Les Anglais », assure Théophile Gautier⁴, « sont riches, actifs, industriels... mais l'art, à proprement parler, leur fera toujours défaut... ils ne sont que des barbares vernis. »

L'Europe semble accepter la supériorité de la France. Des Belges. de Keyser, de Braekelaer, Gallait, Henri Leys, Slingenayer, Verbœckhoven, Wiertz; des Allemands, Overbeck, Lessing, Schnorr de Carolsfeld, Bendemann, Schadow; des Anglais, Martynn, Lewis, Armitage, Madox Brown; des Espagnols même, Madrazo; des Suisses, Hornung; un Russe, Bruloff⁵, viennent se faire connaître

1. *Béatrix* (édition définitive, t. III, p. 226).

2. *Salon de 1841* (*Revue de Paris*, avril 1841, p. 153-154); — Voir encore Eug. de Montlaur, *Salon de 1841* (*Revue du Progrès*, p. 284).

3. Théophile Gautier, *Salon de 1839* (*La Presse*, 20 mars 1839).

4. *Une journée à Londres* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1842, p. 289). — Voir les *Lettres de Londres*, par Chaudes-Aigues (*L'Artiste*, juillet et août 1839).

5. De Keyser exposait en 1840 la *Bataille de Wæringen* (aujourd'hui au Musée moderne de Bruxelles); de Braekelaer, même année, le *Conte de Mi-carême* (même musée); Gallait, en 1837, *Le Tasse*, en 1841 l'*Abdication de Charles-Quint* (musée moderne de Bruxelles); Henri Leys, en 1846, *Une fête bourgeoise au XVII^e siècle*; Slingenayer, en 1842, *Le Vengeur* (musée de Cologne); Verbœckhoven, des paysages

chez nous. Qu'un critique ridicule s'en alarme et combatte « les envahissements de l'étranger ¹ », l'opinion générale se félicite, au contraire, avec raison d'un phénomène si heureux : « Nous observons, en passant », écrit Louis Peisse en 1844 ², « que les produits de l'art étranger abondent à l'Exposition. Il nous en est venu de Londres, de Berlin, de Dusseldorf, d'Anvers, d'Amsterdam, de La Haye, de Francfort, de Florence, de Rome, de Bruxelles surtout, et même de Cracovie. Si ce mouvement se soutient, le Salon de Paris pourra bien devenir celui de l'Europe. »

En revanche, des peintres français vont se faire applaudir dans les pays voisins. Ils exposent à Bruxelles en 1833 ³, à Berlin en 1839 ⁴. En 1844, le *Larmoyeur* d'Ary Scheffer fait sensation à Bruxelles ⁵, ainsi que la *Salomé* de Delaroche, qui, exposée aussi à Gand, passionna le jeune Jules Breton, élève alors de Félix Devigne ⁶. Cette même année, Roqueplan, Duval le Camus, Biard, Jacquand, etc., exposent à Cologne ⁷. En 1840, des spéculateurs américains promènent à travers les États-Unis *Adam et Ève* de Dubufe; cette expédition leur rapporte 500 000 francs; encouragés par ce résultat, ils commandent à Eugène Isabey, Morel Fatio et Eugène Lami quatre scènes de la guerre de l'Indépendance pour la somme totale de 40 000 francs et organisent une tournée nouvelle ⁸. Monvoisin fonde en 1842 une école de peinture à Santiago du Chili.

Paris, s'écriait Lamartine à la tribune de la Chambre des députés, le 30 mars 1841, « Paris est un immense atelier. L'Europe y vient, y admire, y achète, exporte nos produits partout... Tous les

en 1846; Wiertz, en 1839, la *Dispute autour du corps de Patrocle* (musée Wiertz); Overbeck, en 1838, le *Miracle des Roses*; Lessing, le *Serment d'un Hussite*; en 1837; Schnorr de Carolsfeld, en 1835, *Jeanne d'Arc*; Bendemann, en 1837, *Jérémie*; Schadow, un *Ecce Homo* en 1846; J. Martynn, en 1835, le *Déluge*; Lewis, en 1838, des aquarelles; Armitage, en 1842, *Prométhée*; Madox Brown, même année, *Marie Stuart*; Fred. de Madrazo, en 1838, *Gonzalve de Cordoue*; Hornung, en 1841, *Les Ramoneurs*; Bruloff, en 1834, *Les Derniers jours de Pompéi*.

1. I. Gosse, *Diogène au Salon de 1846*, p. 119.

2. *Salon de 1844* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1844, p. 345); — *Les Beaux-Arts* de Curmer (t. III, p. 18) relèvent à ce Salon 28 peintres étrangers, dont 16 belges et 6 hollandais.

3. *Journal des Artistes*, 1833, p. 279.

4. *L'Artiste*, 23 juin 1839.

5. *Bulletin de l'Ami des Arts*, t. II, p. 499.

6. Jules Breton, *Nos peintres du siècle*, p. 88-89. Le tableau de Delaroche est au musée de Cologne.

7. *Bulletin de l'Ami des Arts*, t. II, p. 142 et suiv.

8. *L'Artiste*, 1840, 2^e série, t. VI, p. 167.

grands amateurs du monde, les princes eux-mêmes, se font une gloire, une gloire pour leur maison, pour leur galerie, d'avoir acquis à Paris l'objet qu'ils veulent consacrer à la contemplation du public... Avoir été peint à Paris, c'est un titre pour un objet d'art, un certificat de goût, d'origine de gloire. »

L'intensité du mouvement artistique nous est, enfin, rendue sensible par l'accroissement du nombre des peintres et de leur production. Les Salons renferment, en moyenne, deux mille ouvrages dus à un millier d'artistes ¹. D'après le *Journal des Artistes* ², il y avait en France 334 peintres et sculpteurs en 1789, 509 en 1810, 1375 en 1830, 2159 en 1838 ³. Dans ce nombre, les femmes artistes forment un groupe considérable : 235 femmes exposent en 1835 ⁴. Il faut, d'autre part, ajouter au total les peintres amateurs ⁵.

Production intense, incessante, fécondité tout au moins numérique, ne sont-ce pas là des indices favorables et n'est-on pas fondé à croire qu'une époque si riche a dû aussi être éminente par ses mérites ?

Avant de chercher à déterminer le sens et la valeur de tant d'énergies, il était nécessaire d'étudier les conditions sociales dans lesquelles celles-ci se déployèrent, et notre enquête, parfois ingrate, permettra, du moins, de procéder avec plus de certitude à l'examen des œuvres, des genres et des doctrines.

LÉON ROSENTHAL

1. En 1835, 2175 tableaux, 16 gravures, 78 lithographies.

2. 16 septembre 1838.

3. D'après une statistique donnée par l'*Illustration* (18 mars 1843) 205 peintres avaient exposé en 1800, 406 en 1810, 460 en 1819, 953 en 1831. De 1833 à 1842 le nombre des exposants variait, selon les caprices du jury, de 879 (en 1840) à 1082 (en 1839).

4. Sazerac, *Lettres du Salon de 1835*, p. 23.

5. Sur les femmes artistes et les peintres amateurs, voir Jules Janin, *Salon de 1839*, (*L'Artiste*, 10 mars 1839, p. 226).



CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE

L'EXPOSITION D'ART FRANÇAIS DU XVIII^e SIÈCLE A BERLIN LA SCULPTURE



AUGUSTE II, ÉLECTEUR DE SAXE
BUSTE EN MARBRE
PAR GUILLAUME COUSTOU
(Collections royales de Dresde.)

L'Exposition qui vient de se clore à Berlin sur un triomphe incontestable pour nos peintres du XVIII^e siècle¹, avait fait aussi une place appréciable à l'œuvre de nos sculpteurs. Déjà des tentatives très réussies, comme celle de l'exposition parisienne des « Cent Pastels », avaient montré l'agrément et l'intérêt de ces rapprochements d'œuvres de même esprit quoique de technique différente et nous avions déjà vu se [côtoyer pour notre plus grand plaisir La Tour et Houdon, Lemoyne et Perronneau. Mais, de plus, cette fois, dans cette exposition qui n'offrait pas seulement une réunion d'œuvres fortuite, mais bien une sorte d'évocation historique et de commémoration des succès d'antan de nos artistes auprès du gout éclairé et passionné de certaines cours allemandes du XVIII^e siècle, il était bon de rappeler aussi que nos sculpteurs avaient été parmi les plus goûtés et les plus actifs ouvriers de cette propagande de l'art français au-delà de ses frontières naturelles.

Certains des témoins, des instruments de cette propagande devaient reparaitre au grand jour, en même temps que

d'autres morceaux qui n'avaient, ceux-là, jamais quitté la France devaient venir en compléter le sens et en expliquer la portée. Dans ces salles de l'Académie des Beaux-Arts où tous les regards cherchaient les merveilleux panneaux de l'*Enseigne de Gersaint* achetés par Frédéric II, qui faisaient éclater à tous les yeux non prévenus le génie même de Watteau, où les tapisseries des Gobelins

1. V. la livraison précédente de la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 262.

prêtées par l'État français déroulaient les splendeurs de l'*Histoire d'Esther* et rappelaient les magnifiques cadeaux sortis jadis des manufactures royales françaises pour l'ornement des résidences étrangères qui s'en parent encore aujourd'hui, il eût été légitime que les plus beaux marbres qui aient quitté la France au XVIII^e siècle, le *Mercur* et la *Vénus* de Pigalle, donnés par Louis XV à Frédéric, figurassent en place d'honneur. De simples moulages les représentaient dans le vestibule d'entrée. Les originaux, retirés des lumineux parterres de Sans-Souci, s'ennuient aujourd'hui dans l'ombre triste d'un des somptueux escaliers



CHARLES XII, ROI DE SUÈDE
BUSTE EN BRONZE
PAR JACQUES-PHILIPPE BOUCHARDON
(Appartient à S. M. l'Empereur d'Allemagne.)

du Kaiser Friedrich-Museum. Nous savons les nécessités de sauvegarde qui obligent à arracher parfois de telles œuvres à leur cadre naturel; encore convient-il dans ce cas de leur faire dans le musée un asile digne d'elles, où elles apparaissent avec toute leur valeur; or ce n'est guère le cas pour les Pigalle de Potsdam, disposés en manière de boules de rampe dans une cage d'escalier mal éclairée.

On n'avait rien cru devoir apporter à l'Exposition de l'œuvre des Adam qui travaillèrent si activement pour le roi de Prusse, et on avait laissé également à Potsdam les deux incomparables terres cuites de Houdon : *Le duc de Nivernais* et *La marquise de Sabran*, qu'il eût été cependant si intéressant de voir dans une meilleure lumière que celle des appartements impériaux. Mais laissons les regrets superflus, puisque aussi bien de pareilles réunions ne s'organisent pas théoriquement, comme le rêve le critique assis dans son fauteuil, mais en tenant compte

de certaines convenances et de certaines nécessités que le public ignore le plus souvent : voyons simplement ce que nous apportait de nouveau cette petite série de sculptures, qui aurait évidemment gagné à être plus abondante, mais qui était déjà fort instructive et dont plusieurs pièces étaient d'authentiques chefs-d'œuvre.

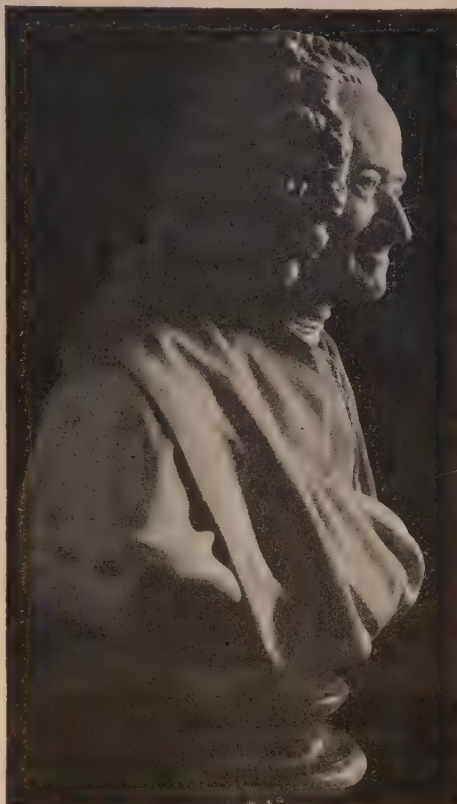
La suite la plus précieuse et la moins connue, sauf pour ceux qui ont étudié de près l'Albertinum de Dresde, était composée de morceaux tirés des collections royales de Saxe. Une très belle épreuve en bronze du *Richelieu* de Varin (n^o 213) figurait en tête, provenant évidemment de la même commande, faite à une date et dans des circonstances connues aux fondeurs Lesueur et Perlan, que celle de la Bibliothèque Mazarine, des collections Doucet, Édouard André et de Chabril-

lan¹. Nous ne savons pas exactement comment ce bronze français parvint à Dresde ; mais nous savons que les électeurs de Saxe de la fin du xviii^e et du commencement du xix^e siècle furent de grands amateurs d'art français ; l'un d'eux dut en faire l'acquisition à Paris. Auguste II (1670-1733) avait justement séjourné en France avant la rupture de la trêve de Ratisbonne ; c'est alors sans doute aussi qu'il fit exécuter ce buste qui figurait à l'Exposition (n^o 18) et qui porte la signature de Guillaume Coustou, buste énergique, où le type du prince est fortement caractérisé avec la forme très particulière de ses yeux divergents, de son nez et de sa bouche dédaigneuse.

Il est très probable que c'est lui qui se commanda dans un atelier parisien ce modèle de statue équestre en bronze, exposé sous le nom de *Louis XIV* (n^o 40). L'œuvre ressemble bien effectivement, dans l'ensemble, aux bronzes de l'atelier de Girardon dont le Louvre possède un exemplaire, mais l'intention iconographique n'y est pas douteuse. Il existe d'ailleurs dans les différents dépôts de Dresde plusieurs modèles de statues équestres qui prouvent que l'on se préoccupa assez longtemps à la cour de Dresde de ce projet, pour aboutir à la médiocre effigie d'Auguste le Fort qui se voit encore sur une des places de la ville.

Deux petits bronzes français de la même école avaient été envoyés également de Dresde à Berlin : un *Enlèvement de Proserpine* d'après Girardon (n^o 34) et un *Pégase monté par Bellérophon* (ou plutôt par Mercure) (n^o 29)

dont le modèle appartient à Coysevox, cette dernière épreuve surtout d'une très belle qualité. Un élève de l'atelier de Coysevox, nommé François Coudray, avait apporté ou accompagné ces spécimens de l'art classique français en Saxe et il existe de lui à Dresde un buste honorable du fils de l'électeur précédent, qui fut



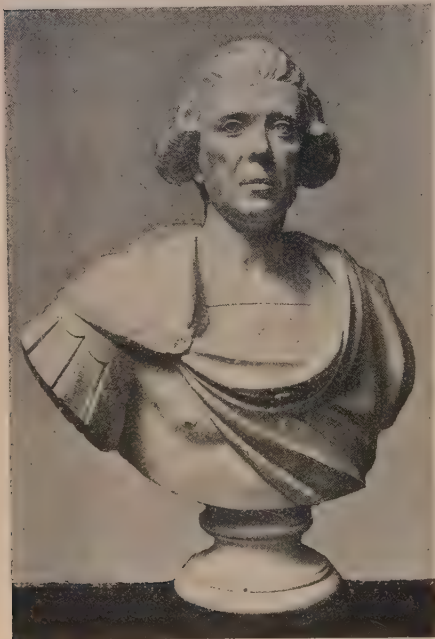
VOLTAIRE, BUSTE EN MARBRE
PAR HOUDON

(Appartient à l'Académie des Sciences de Berlin.)

1. Courajod a raconté l'histoire du buste de Varin dans sa brochure sur *Jean Varin, et ses œuvres de sculpture* (1881). J'avais moi-même eu l'occasion de signaler dès 1899 l'épreuve de Dresde (*Bulletin de la Société nationale des Antiquaires*, 1899, p. 173), et d'étudier celle de la collection Doucet, épreuves que Courajod ne connaissait ni l'une ni l'autre (*Les Arts*, 1903, n^o 21, p. 1).

roi de Pologne sous le nom d'Auguste III. Il eût été curieux de le voir exposé à côté du buste de son père par Coustou; mais l'intérêt qui s'attache au personnage représenté, le célèbre Maurice de Saxe, avait fait sans doute préférer un buste assez mou et savonneux, signé « *Laurent Delvaux, sculpteur de la Cour au Pays Bas* » (n° 16).

C'est encore des collections du roi de Saxe qu'était sorti l'un des deux grands bustes décoratifs en bronze fondus à Stockholm en 1751 et 1754 par un certain G. Meyer d'après les modèles du sculpteur français Jaques-Philippe Bouchardon,



LE PRINCE HENRI DE PRUSSE,
PAR HOUDON

(D'après un moulage du bronze
appartenant à S. M. l'Empereur d'Allemagne.)

le frère de l'auteur de la fontaine de la rue de Grenelle (nos 7 et 11). L'autre appartient aux collections impériales et représente Charles XII; nous savons même, grâce aux beaux travaux de M. le Dr Paul Seidel, que ce buste du « héros du Nord » est un cadeau fait à Frédéric par sa sœur, la reine de Suède, en 1755. Mais nous sommes moins bien renseignés sur le premier, que l'on donne pour représenter Gustave III (lequel avait trois ans lorsqu'il fut modelé, d'après la signature même du sculpteur). Ce sont, quoi qu'il en soit, deux œuvres largement décoratives, probablement rétrospectives l'une et l'autre, et sans grande précision physiognomique.

Quels incomparables portraits, au contraire, que ces deux bustes de Houdon, l'un appartenant à l'Académie des Sciences de Berlin et représentant Voltaire (n° 32), l'autre aux collections impériales et représentant le prince Henri, frère de Frédéric II (n° 79)! Le premier fut acheté par Frédéric sur la pression de d'Alem-

bert et offert par lui en 1782 à l'Académie. C'est un marbre d'une souplesse parfaite, tant dans le masque ironique et vivant que dans la draperie enveloppante, et l'un des plus beaux exemplaires de cette illustre effigie qui soient sortis de la main de Houdon avec celui du Théâtre-Français et celui du Louvre. L'autre, au contraire, paraît très refroidi au premier abord : le parti pris héroïque du manteau romain sur la cuirasse antique, y est pour quelque chose, la fonte impeccable et la ciselure de Thomire, qui l'a exécuté « d'après le modèle de Houdon », dit sa signature, y est peut-être encore pour davantage. Le visage, toutefois, impérieux et énergique, reste d'un beau caractère et décèle le génie de Houdon.

On attribuait à Pajou un autre bronze, très ciselé également et très froid, qui représente la grande-duchesse Nathalie de Russie. Il appartient au grand-duc

de Hesse (n° 77); l'attribution est contestable et le buste en somme assez médiocre. Au contraire nous croyons devoir ajouter foi à la signature « *Pajou 1786* » qui se lit au revers d'un buste de fillette en marbre de la collection de S. E. le baron Gevers. Certes, la vie intense et pétillante de certains bustes de Houdon manque à ce marbre un peu trop correct et désireux de style antique, mais on y rencontre encore cette élégante finesse qui est le propre de Pajou; Houdon lui-même n'a-t-il pas parfois sacrifié à la recherche du style? témoin cette tête de jeune fille à l'antique de la collection de Schuetzenau-Trenck (n° 12) signée « *Houdon sculpsit 1774* » qui, par certains côtés, rappelle la petite *Lise* et, par d'autres, les études romaines de l'artiste.

Signalons, pour en finir avec l'apport des collections allemandes, un gracieux petit marbre attribué à Falconet (n° 343^a) appartenant au Dr Werner Weisbach, une *Baigneuse assise*, dont une répétition presque identique se voit au musée de Lons-le-Saunier.

Notons aussi que de France, malgré les risques du voyage, étaient venus compléter la parure des salles et exalter de nouveaux noms que les collections allemandes, anciennes ou récentes, semblent avoir toujours ignorés, plusieurs morceaux importants que nous pouvions déjà connaître ou que nous retrouverons quelque jour : une *Madame Adélaïde* datée de 1768, en marbre, de J.-B. Lemoyne, à M. Wildenstein (n° 20), le grand *Helvétius* en marbre de J.-J. Caffieri daté de 1772, à M. Kraemer (n° 30), le buste du chimiste *Gassicourt le jeune*, signé de Francin et daté de 1783, qui appartient aujourd'hui à M^{me} la comtesse Robert de Fitz-James, après avoir jadis pendant de longues années orné la boutique d'un pharmacien de la rue de Marengo, enfin la belle statuette en bronze, à M^{me} Michel Ephrussi, qui représente un *Louis XV* monumental en costume romain digne d'être attribué non pas au vieux Coysevox, mais plutôt à l'un de ses neveux Coustou ou, mieux encore, à J.-B. Lemoyne, ainsi qu'une enquête sommaire ne manquerait pas de le confirmer.

PAUL VITRY



BIBLIOGRAPHIE

FEUILLES D'AUTOMNE, par Philippe ROBERT ¹.

L'AUTOMNE qui sut parler au cœur de Victor Hugo, de Charles Baudelaire et de Paul Verlaine est aussi la saison préférée des artistes qu'anime le fier dessein d'exprimer et d'émouvoir. La nature s'y montre noble et touchante; on dirait la campagne parée de faste, de mélancolie et pareille à la nue qu'embrase le crépuscule avant le retour des ténèbres. Regardez les arbres, les plantes; plus de fleurs et souvent plus de fruits; des feuilles seules étoilent la ramure. Demain le vent mauvais les arrachera pour les disperser au loin. « Arrête-les dans leur vol! » s'écrie le héros de Giacosa. « Elles ont une telle grâce, une telle élégance, et l'on ne sait pas où elles vont finir. »

M. Philippe Robert s'est plu à en retracer l'aspect avant leur course folle, quand la tige frêle les reliait encore à la branche flexible. Nous les retrouvons dans son album telles que dans les bois somptueux et navrants aux approches de novembre. Voici, avec l'infinie variété de leurs formes et de leurs couleurs, les feuilles du peuplier et de l'érable, du sycomore et du platane, de la vigne et de l'élébore; les voici déchirées, érodées, tachelées par les champignons, ajourées par les piqûres; les voici passant de l'éclat triomphal de la pourpre et de l'or aux dégradations qui s'éteignent en tendresses rosées ou blêmes.

Si magnifique que soit cette lente agonie, M. Philippe Robert ne s'y est pas distrait comme à l'une de ces féeries dont la nature est la dispensatrice généreuse. L'exemple paternel² lui a conseillé de ne point s'en tenir aux simples apparences; il veut en pénétrer le secret. Cet hommage d'un peintre et d'un botaniste que touche la fragile « beauté des choses qui meurent » se trouve offrir du même coup au décorateur en quête de modèles un recueil d'exemples suggestifs; ils se composent de si bonne façon que l'image de la réalité y induit de soi-même à la stylisation. L'ambition de se montrer didactique n'apparaît nullement contradictoire avec un esprit de recherche que prouvent le choix du caractère, la nuance du papier, l'invention ornementale des vignettes typographiques et des feuillets de garde : il dote ce livre d'attraits et d'agréments singuliers qu'envierait à juste titre une publication destinée à la joie et au dilettantisme des seuls bibliophiles.

R. M.

1. Chez l'auteur, à Ried Bienne (Suisse). Un album in-folio raisin comprenant 18 photochromolithographies et 42 pages de texte par M. Philippe Godet et par l'auteur.

2. M. Philippe Robert est le fils du décorateur du musée de Neuchâtel auquel Henri de Geymüller a rendu ici même (1906, t. II, p. 14) un légitime hommage.

Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD.

La Corrida

PARFUM
ULTRA
PERSISTANT



PARFUM
POUDRE
LOTION
SAVON

18 PLACE VENDÔME
PARIS

ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME. PARIS

ÉTIENNE BOURGEY

EXPERT EN MÉDAILLES

7, Rue Drouot, 7 — PARIS

MONNAIES - MÉDAILLES

Antiquités Grecques et Romaines]

GRAND CHOIX DE MONNAIES ANTIQUES

MÉDIÉVALES ET MODERNES

ACHAT DE COLLECTIONS

Adresse Télégraphique :
ETIENBOURG-PARIS

Téléphone :
274-64

INSTALLATIONS ÉLECTRIQUES **ÉCONOMIQUES**

* RAPIDES * LUXUEUSES *

FORCE — LUMIÈRE — SONNERIES — TÉLÉPHONES

Installations volantes pour soirées, réunions, diners, etc.

MAURICE THÉVENIN, Ingénieur-Électricien

48, rue Notre-Dame-de-Lorette, 48 — PARIS

DOCUMENTS ARTISTIQUES

F. BELLEMÈRE

OUVRAGES D'ART

BELLES OCCASIONS

106, Boulevard Raspail - PARIS (VI^e)

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUES

D. A. LONGUET

Reproduction de

DESSINS — GRAVURES — TABLEAUX
OBJETS D'ART

Photocollographie, Autotypie, Héliogravure

250, FAUBOURG SAINT-MARTIN, PARIS

TÉL. 403-54

BUSTES

SUJETS

GROUPES

MARBRES



Maison GORINI Frères

11, rue Réaumur. — PARIS

RESTAURATION DE DORURES

Et de Peintures Anciennes

VIEUX BOIS SCULPTÉS, MEUBLES, ANTIQUITÉS

Laques en tous genres

SPÉCIALITÉ DE DORURES ET PEINTURES GENRE ANCIEN

A. VAGNER

49, avenue de Ségur, PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31. Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, Paris,

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Médicamenteux

Savon doux et pur conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine 2 fr. 50

Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser 2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie 2 fr.

Savon à l'ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. 2 fr. 50

Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 2 fr.

Savon boraté, contre tucicairé séborrhée 2 fr.

Savon Naphtol-souffré, contre pelade, eczémas 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France

SOCIÉTÉ ANONYME. — CAPITAL: 400 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL: 54 et 56, rue de Provence.

SUCCURSALES: (Opéra) 1, rue Halévy

134, rue Réaumur. (place de la Bourse)

à Paris

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe
taux des dépôts de 1 an à 2 ans 2 0/0; de 4 ans à 5 ans
3 0/0 net d'impôt et de timbre).

Ordres de Bourse (France et Étranger); — Souscriptions

sans frais; — Vente aux guichets de valeurs livrées immé-

diatement (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.);

— Escompte et encaissement de coupons français et

Etrangers; — Mise en règle de titres; — Avances sur

titres; — Escompte et encaissement d'effets de com-

merce; — Garde de titres; — Garantie contre le rembour-

sement au pair et les risques de non-vérification des

tirages; — Virements et chèques sur la France et l'Étran-

ger; — Lettres de Crédit et billets de crédit circulaires; —

Change de monnaies étrangères; — Assurances (vie,

incendie, accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant
en proportion de la durée et de la dimension).

89 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Ban-

lieue; 699 agences en Province; 2 agences à l'Etranger

Londres, 53, Old Broad Street, et St-Sébastien (Espagne);

correspondants sur toutes les places de France et de

l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE:

Société Française de Banque et de Dépôts

BRUXELLES, 70, rue Royale; — ANVERS, 22, Place de Meir.

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES

EXPERTISES — INVENTAIRES

RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS

Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

SANTÉ Être belle, le rester longtemps, est le but, le rêve de
toute femme. Vous l'obtiendrez facilement en employant

les PRODUITS DE BEAUTÉ

MIRACULOSA

du Professeur esthétique

M^{me} PAUL BRETON

Masso-Électrothérapie

48, rue de la Chaussée d'Antin. — PARIS

Crème miraculosa . . . 3 fr. 80

Lotion miraculosa, n° 2. . . 6 fr.

Lotion miraculosa, n° 4. . . 5 fr.

Perles miraculosa 4 fr.

ENVOI CONTRE MANDAT-POSTE

JAMAIS D'INSUCCÈS - GUÉRISON CERTAINE
du VER SOLITAIRE

PAR

"LA VERRIALINE"

Envoi franco contre mandat-poste de HUIT FRANCS

F. MURET, PHARMACIEN

PARIS, 44, rue Montmartre, 44, PARIS

— DEMANDER LE CATALOGUE GÉNÉRAL —

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGNEUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M. M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 30, rue des Archives. TÉLÉPHONE : 151-48

ENGLISH TEA ROOMS

Light Luncheons served from 11 till 2 o'clock

AU SAMOVAR

32, Rue Louis-le-Grand (1st floor, Lift)

Corner Boul. des Italiens

Opposite the Vaudeville Theatre

2 minutes from the Opera. — PARIS

GRANDE OISELLERIE DE L'HOTEL DE VILLE

LE MEILLEUR MARCHÉ

LE MIEUX ASSORTI

Fabrique de Cages et Volières

Vente et achat d'oiseaux de toutes espèces

GASTON PARIS

DÉTAIL

GROS

6, quai de Gesvres PARIS 58, Quai de l'Hôtel-de-Ville

PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAÎTRES MODERNES

A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS

TÉLÉPHONE 819-58

Unique dépositaire des œuvres complètes de

O. ROTY

de l'Institut



Œuvres de

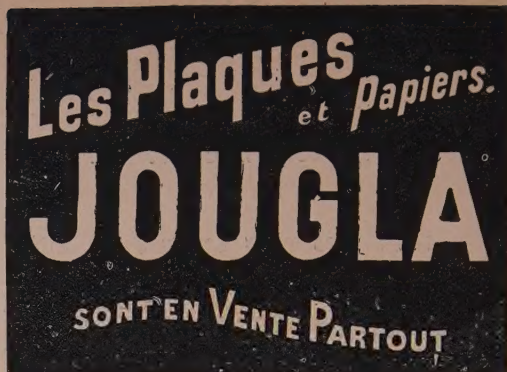
J.-C. CHAPLAIN — Daniel DUPUIS

L. BOTTÉE — V. PETER

F. VERNON, de l'Institut — A. PATEN

G. DUPRÉ — O. YENCESSE

GRAND CHOIX DE MÉDAILLES POUR CADEAUX ET ÉTRENNES



MICHEL & KIMBEL
KIMBEL & C^{IE}, Successeurs
 31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS
 TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
 POUR L'ÉTRANGER
 Agents des principales Expositions internationales
 des Beaux-Arts
 Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE

DEBIT

30 Millions de Bouteilles
 PAR AN

Vente : 15 Millions

Librairie Artistique et Littéraire
 FONDÉE EN 1878

CHARLES FOULARD
 7, Quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres illustrés

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques | TÉLÉPHONE : 824-08

ESTAMPES - DESSINS - TABLEAUX

P. ROBLIN, EXPERT

R. Schneider S^r

65, Rue St-Lazare, PARIS

Encadrements Artistiques - Restauration de Tableaux
 TÉL. 285-17

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — PARIS

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

HENRI LECLERC

219, rue Saint-Honoré, PARIS

Livres anciens et modernes — Manuscrits avec miniatures
 Reliures anciennes avec armoiries — Incunables — Estampes

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTE AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

H. TALRICH, 97, Boulevard Saint-Germain, 97. — PARIS

TRAVAUX D'ART EN CIRE

RESTAURATION ET REPRODUCTIONS DE SUJETS ANCIENS ET MODERNES

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin

BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{IE}

MAGASINS

Rue de la Voute, 14
 Rue Championnet, 194
 Rue Lecourbe, 308
 Rue Véronèse, 2
 Rue Barbès, 16 (Levallois)

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

J. ALLARD

20, rue des Capucines, 20

GALERIE DE TABLEAUX

des Maîtres Modernes

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 ☙ ☙ 19, rue Vignon

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES ANCIENS

M^{ME} E. BOURDEIL

EXPERT

Maison fondée en 1878

Actuellement, 139, boulevard Hausmann

ACHÈTE TABLEAUX ANCIENS DE TOUTES LES ÉCOLES

Bronzes et Objets d'art

VENTES PARTICULIÈRES

Expertise gratuite de midi à deux heures

Achète actuellement des tableaux de 1^{er} ordre de toutes les Écoles

TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES

Spécialité : École française XVIII^e siècle

GALERIE SAINT-AUGUSTIN

93, Boulevard Haussmann, 93. — PARIS

près la place Saint-Augustin

HAMBURGER Frères

OBJETS D'ART

ET DE

CURIOSITÉ ANCIENS

AMEUBLEMENTS ET TAPISSERIES

362, rue Saint-Honoré. — PARIS

Jules MEYNIAL, libraire

Successeur de E. JEAN-FONTAINE

30, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS & MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

Achats de Livres et de Bibliothèques

Direction de Ventes publiques

HARO & C^{IE}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1^{er} Ordre

14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

E. LE ROY & C^{ie}

Galerie de Tableaux

9, RUE SCRIBE, 9

❖ OPÉRA ❖

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

C. BRUNNER

Tableaux de Maîtres anciens

11, Rue Royale, PARIS

TÉLÉPHONE : 169-78

GALERIES GEORGES PETIT

8, rue de Sèze, 8

TABLEAUX MODERNES

ESTAMPES - EXPERTISES

EXPOSITIONS

TABLEAUX ANCIENS

De toutes les Écoles

François VAN DER PERRE

6, rue Saint-Georges, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS met en vente dans ses bureaux, 106, B^d Saint-Germain, des épreuves, en grand ou petit format, de la planche en couleurs publiée dans la livraison de février :

PORTRAIT

DE

M^{LLE} LANGE (?)

MINIATURE DE J.-B. ISABEY

(Collection de M. le PRINCE D'ESSLING)

Gravure en couleurs, imprimée à la poupée par VALCKÉ

sur le cuivre même qui a servi à la reproduction en bistre publiée dans le livre de M^{me} de BASILY-CALLIMAKI : *Isabey, sa vie et son temps*.

PRIX DES ÉPREUVES TIRÉES DANS LE FORMAT 32×45 :

Avant la lettre	{	Sur parchemin (restent 2 épreuves)	100 fr.
		Sur japon (restent 8 épreuves)	60 »
		Sur vélin (restent 24 épreuves)	30 »

PRIX DES ÉPREUVES DE PETIT FORMAT

(Format de la " Gazette des Beaux-Arts ")

Avec la lettre	{	Sur japon	30 fr.
		Sur vélin	15 »

Remise de 15 p. 100 aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS